
U d'/of OTTAWA
39003007283905

18284

R. F. Orni

LES GRANDS ARTISTES

LES BELLINI

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le haut patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus

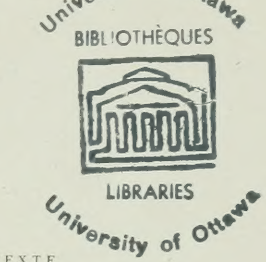
Architectes des Cathédrales gothiques (Les), par Henri Stein.
Botticelli, par René Schneider.
Brunelleschi et l'Architecture de la Renaissance Italienne au XVe siècle, par Marcel Reymond.
Boucher, par Gustave Kahn.
Canaletto (Les deux), par Octave Uzanne.
Carpaccio, par G. et L. Rosenthal.
Carpeaux, par Léon Riotor.
Cellini (Benvenuto), par Henri Focillon.
Chardin, par Gaston Schéfer.
Clouet (Les), par Alphonse Germain.
Honoré Daumier, par Henry Marcel.
Louis David ,par Charles Saunier.
Delacroix, par Maurice Tourneux.
Della Robbia (Les), par Jean de Foville.
Diphilos et les Modeleurs de terres cuites grecques, par Edmond Pottier.
Donatello, par Arsène Alexandre.
Douris et les Peintres de vases grecs, par Edmond Pottier.
Albert Dürer, par Auguste Marguillier.
Fragonard, par Camille Mauclair.
Gainsborough, par Gabriel Mourey.
Jean Goujon, par Paul Vitry.
Gros, par Henry Lemonnier.
Hals (Frans), par André Fontainas.
Hogarth, par François Benoit.
Holbein, par Pierre Gauthiez.
Ingres par Jules Momméja.
Jordaëns, par Fierens-Gevaert.
La Tour, par Maurice Tourneux.
Léonard de Vinci, par Gabriel Séailles.
Claude Lorrain, par Raymond Bouyer.
Le Nostre, par Jules Guiffrey.
Luini, par Pierre Gauthiez.
Lysippe, par Maxime Collignon.
Mantegna, par André Blum.
Meissonier, par Léonce Bénédite.
Michel-Ange, par Marcel Reymond.
J.-F. Millet, par Henry Marcel.
Murillo, par Paul Lafond.
Peintres (Les) **de Manuscrits** et la miniature en France, par Henri Martin.
Peintres Chinois (Les), par Raphael Petrucci.
Percier et Fontaine, par Maurice Fouché.
Pinturicchio, par Arnold Goffin.
Pisanello et les Médailleurs italiens, par Jean de Foville.
Paul Potter, par Émile Michel.
Poussin, par Paul Desjardins.
Praxitèle, par Georges Perrot.
Primitifs allemands (Les), par Louis Réau.
Primitifs français (Les), par L. Dimier.
Prud'hon, par Étienne Bricon.
Pierre Puget, par Philippe Auquier.
Raphaël, par Eugène Muntz.
Rembrandt, par Émile Verhaeren.
Ribera et Zurbaran, par Paul Lafond.
D.-G. Rossetti et les Préraphaélites anglais, par Gabriel Mourey.
Rousseau (Théodore) par Prosper Dorbec.
Rubens, par Gustave Geffroy.
Ruysdaël, par Georges Riat.
Le Sodoma, par Henri Hauvette.
Téniers, par Roger Peyre.
Le Tintoret, par Gustave Soulier.
Titien, par Maurice Hamel.
Van Dyck, par Fierens-Gevaert.
Les Van Eyck, par Henri Hymans.
Velasquez, par Élie Faure.
Watteau, par Gabriel Séailles.

1835-12. — Corbeil, Imprimerie Crété.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

LES BELLINI



PAR

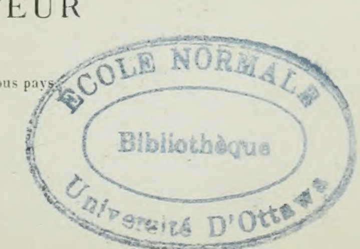
ÉMILE CAMMAERTS

ÉTUDE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE PLANCHES HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VIe)



LES BELLINI

I

LA PEINTURE VÉNITIENNE.

A évoquer les œuvres les plus caractéristiques de la peinture vénitienne, les Madones de Bellini, le *Concert* de Giorgione, *Bacchus et Ariane* du Titien, on éprouve ce sentiment de satisfaction presque physique que procure seule l'harmonie profonde des lignes et des couleurs. Nous «*goûtons* » littéralement de tels tableaux; ils dispensent le bien-être, ils réjouissent l'œil et réchauffent l'âme sans fatiguer l'esprit. Ils ne réclament aucun commentaire : ils suffit de les regarder pour se trouver ravi de leur lumière, comblé de leur beauté.

Si l'art n'était qu'une sensualité raffinée — et pour beaucoup il n'est rien d'autre — l'étude de la peinture vénitienne devrait décourager le peintre comme celle de la sculpture grecque décourage le sculpteur. L'une et l'autre donnent une impression de perfection, de plénitude qui semble interdire tout progrès ; elles sont définitives et dominatrices ; elles contiennent en elles le passé

comme l'avenir. Il semble que tout y aboutisse et que l'on ne puisse parvenir à rien qu'à les imiter.

Voilà bien le secret de leur influence. La statuaire grecque a absorbé toute la sculpture antique, et il n'est peut-être pas un peintre moderne, de Rubens à Poussin et de Claude à Turner, qui ait pu se soustraire à l'influence absorbante de Venise.

Cette beauté n'est pas absolue, cette perfection n'est pas sans limites.

Venise apparaît comme le seul centre important du nord de l'Italie qui n'ait pas été entraîné par le courant mystique de l'art giottesque du XIV[e] siècle et qui soit resté réfractaire à l'humanisme aristocratique du XV[e] siècle. Elle ne connaît ni la suavité de l'Angelico, ni l'austère énergie de Donatello et de Masaccio. Et pourtant c'est à ses portes, à une journée de marche de la lagune, que Giotto décora de ses fresques immortelles l'humble chapelle de l'Arena de Padoue. Et pourtant c'est tout autour d'elle, à Rimini avec les Malatesta, à Ferrare avec les Este, à Padoue, la ville universitaire, à Mantoue, à la cour des Gonzague, que se développèrent les foyers les plus intenses de cette éducation classique, de ce culte des héros, de ce néo-paganisme qui devait s'exprimer avec tant de puissance dans l'art de Mantegna.

Non pas que la peinture vénitienne, et celle des Bellini en particulier, n'ait été fortement influencée par l'école de Padoue. Mais elle n'en retint que ce que son génie lui permettait d'assimiler. Elle accueillit avec empressement

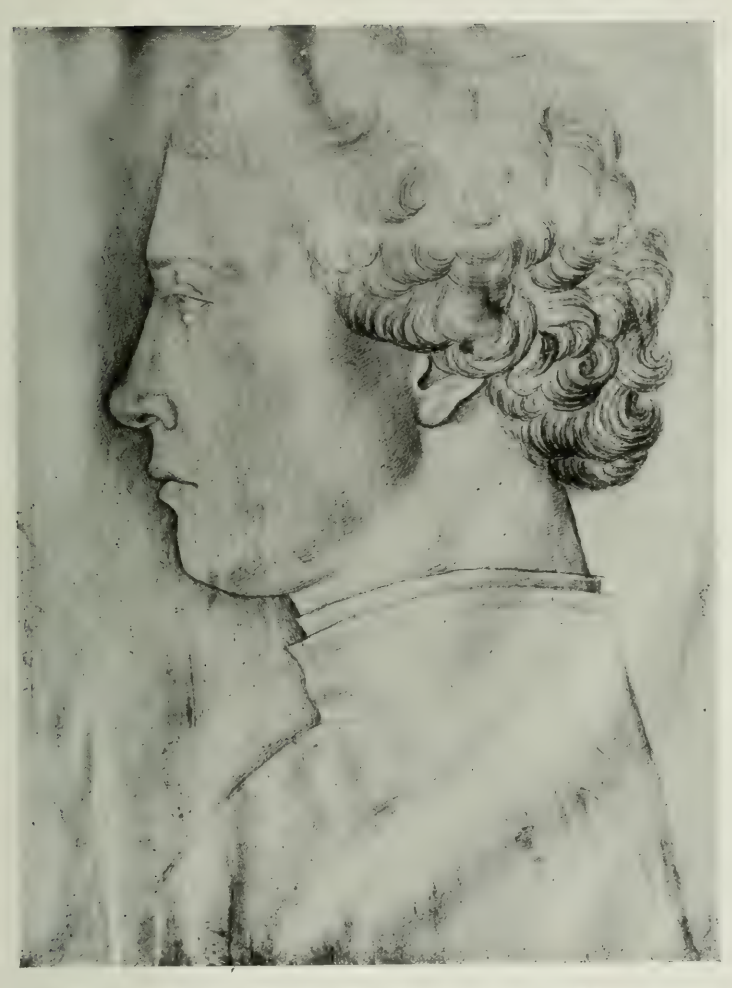
ses découvertes techniques sans se surcharger de son érudition. Elle s'appropria le luxe des décors, la vivacité des mouvements, la précision des perpectives, mais elle abandonna, ou mieux elle ne vit pas, la recherche tourmentée d'une vérité fugitive, la fièvre de critique, l'orgueil sceptique et individualiste que traduisait cet art nouveau. La base était solide, la superstructure était frêle. Avec un instinct sûr, Venise s'appropria l'une, sans considérer l'autre. La Renaissance ne fut pour elle qu'un moyen d'expression nouveau, et elle la fit servir à ses fins, avec le sens pratique qui distingue les grandes cités marchandes. La littérature du temps n'agit pas sur son œuvre. Ses peintres ne s'embarrassent ni de Pulci, ni de Politien, ni de philosophie, ni d'archéologie. Ce ne sont pas, comme les grands Florentins, des génies encyclopédistes, embrassant le monde dans une vaste étreinte, à la fois ingénieurs et poètes, armuriers et peintres. Ils ne font qu'une seule chose, mais ils la font bien. Ils opèrent dans un cadre restreint, mais ils le remplissent.

La République n'avait besoin ni de dilettantes, ni de beaux parleurs. Elle réclamait de bons ouvriers. Le service de l'État était si absorbant qu'il ne laissait pas les loisirs nécessaires aux recherches abstraites. Venise était, pour ses citoyens, le centre du monde, et la salle du Grand Conseil était, pour ses peintres, le centre de Venise. Toute l'histoire de la peinture, durant la belle période, tient entre ses quatre murs. Les artistes auxquels la décoration en était confiée dirigeaient les destinées artistiques de la

ville et célébraient, en même temps, sa gloire. L'Église elle-même, relativement indépendante de la suprématie papale, subissait le même particularisme, la même insularité. La Vierge, saint Marc, saint Jean l'Évangéliste, saint Georges sont les patrons de la cité et de ses confréries. Leur culte se confond, jusqu'à un certain point, avec celui de la glorieuse République et les bannières, sur lesquelles apparaissent leur image, lui servent d'étendards.

Comme dans tous les centres, anciens ou modernes, de transaction active, l'orgueil national s'accompagnait, à Venise, de l'amour du luxe et des décors. Il convenait d'éblouir les étrangers, de passage dans la ville, par l'éclat fastueux des marbres et des mosaïques, des tableaux et des cortèges. Au xve siècle, on ne compte pas moins de trente-six processions annuelles se rendant du palais Ducal aux diverses églises de la ville. Le plus souvent, le doge était suivi de toute la noblesse, du clergé et des confréries laïques en costume d'apparat. Tout prétexte était bon pour augmenter le nombre de ces solennités et pour ajouter à leur lustre : la célébration d'une victoire, la visite d'un prince, la conclusion d'un traité. Venise aimait à se mirer dans sa propre image, comme ses palais se reflètent à la surface de la lagune. Ses artistes eurent pour mission d'immortaliser sa splendeur présente et de rappeler les épisodes les plus glorieux de son passé.

Faut-il attribuer à cet esprit concret et mondain le caractère somptueux du coloris vénitien ? Il y a là tout au moins une coïncidence plus suggestive que les digressions



JACOPO BELLINI. — PORTRAIT D'HOMME
(Dessin du recueil du Louvre.)

fleuries auxquelles tant d'auteurs se sont livrés au sujet de la « lumière vénitienne ». A les entendre. Bellini, Giorgione, Palma et Titien n'auraient fait que transporter sur leurs toiles cet éclat précieux, cette lumière chaude et vibrante qui baigne, par les soirs d'été, les marbres de la ville et les voiles de la lagune.

Jacobello del Fiore pourtant ne l'a pas vu, Canaletto non plus : Naples reste ignorante et l'Espagne rétive. Et c'est dans les brumes des Flandres qu'il faut chercher l'or de son dernier reflet.

Le soleil ne brille pas du même éclat sur le beffroi de Bruges et sur les coupoles de Saint-Marc. mais la peinture flamande offre la même exubérance. le même amour du luxe. la même glorification de la vie pour elle-même, le même triomphe de la couleur. Si Bruges est la « Venise du Nord », Venise représente la « Flandre italienne ». Elle allie, dans une certaine mesure, l'harmonie des compositions méridionales à la technique minutieuse et au coloris profond du Nord. Elle occupe, en Europe, une situation particulière, au confluent des génies latin et germanique, au point de rencontre de l'esprit mondain et de l'esprit religieux, au centre de la Méditerranée, au carrefour des grandes routes commerciales qui, par les cols des Alpes. rayonnent vers l'Autriche. vers le Rhin, vers la France. Son art reflète toutes ces influences. C'est un miroir dans lequel chacun peut reconnaître quelque trait de son esprit et de sa race.

II

SES ORIGINES.

Si la peinture vénitienne se distingue profondément des autres écoles italiennes par son esprit et sa technique, elle ne s'en distingue pas moins par son évolution historique.

Partout ailleurs, à Florence, à Sienne, en Ombrie, en Lombardie, on peut, d'une manière générale, distinguer quatre grandes phases de développement : Au XIII[e] siècle, la période hiératique, où la tradition nationale reste fortement empreinte d'influences byzantines ; au XIV[e] siècle, la période mystique, au cours de laquelle, tout en s'humanisant et en s'animant davantage, l'art ne perd rien de sa valeur symbolique et religieuse ; au XV[e], la période légendaire ; une vision réaliste, parfois cruellement réaliste, des choses, s'y combine avec une imagination féconde imprégnée de rêve et tempérée de classicisme ; au XVI[e] siècle enfin, la période renaissante, qui voit le réalisme se faire plus aimable et l'imagination s'assagir pour créer ce style conventionnel et décoratif dont a vécu l'art moderne.

Nous retrouvons, à Venise, la première, la troisième et la quatrième phase de cette évolution, mais c'est à peine s'il est possible de relever quelques traces de la deuxième. La peinture vénitienne saute par dessus le XIV[e] siècle pour entrer de plain-pied dans le XV[e] et passe, presque sans transition, du hiératisme le plus rigide à la légende la



JACOPO BELLINI. — LA NATIVITÉ
(Dessin du recueil du Louvre.)

plus mouvementée, de la mosaïque à la peinture sur toile (en négligeant la fresque). A la fin du XIVe siècle, Venise est encore d'un siècle en retard sur les autres villes d'Italie; au milieu du XVe siècle, elle a rejoint ses rivales.

Sans quitter l'église Saint-Marc, on peut constater cet immobilisme de l'art vénitien primitif. Il suffit de comparer les plus anciennes mosaïques de la façade, représentant la translation des reliques du saint (porche nord), qui sont du milieu du XIIIe siècle, avec certaines mosaïques décorant le baptistère, relatives à la vie de saint Jean-Baptiste, datant du milieu du XIVe siècle. De part et d'autre, la tradition byzantine s'est scrupuleusement conservée, la technique et l'esprit n'ont pas changé.

La même observation s'impose devant les quelques peintures anonymes qu'on peut faire remonter aux débuts de l'école. Ni le crucifix de Saint-Marc (1290) — l'œuvre la plus ancienne qui soit parvenue jusqu'à nous, — ni le couvercle du sarcophage conservé dans le couvent de Sainte-Agnès (1297?), ni le bas-relief coloré de la basilique de Santo Donato (1310), qui marque les premiers pas de l'école de Murano, ni les décorations ornant le cercueil du bienheureux Leone Bembo (1321), actuellement dans la cathédrale de Dignano (Istrie), ne trahissent la moindre indépendance, la moindre tendance à s'affranchir du style byzantin.

Nous ne connaissons rien de Teofane, ni de Gelasi, ni de Scutario, ni des autres « pintores » dont la pieuse érudition des critiques vénitiens s'est plu à peupler le XIIe et le

XIIIe siècle. Le premier dont on puisse déterminer l'œuvre avec quelque certitude est Paolo di Venezia, qui travailla, avec ses deux fils, vers le milieu du XIVe siècle; mais, à en juger par les tableaux du musée de Vicence et par les panneaux de la Pala d'Oro de Saint-Marc qui lui sont attribués, il se contenta, comme ses prédécesseurs, de transporter sur bois le style de la mosaïque byzantine et demeura absolument étranger à l'art giottesque, déjà en faveur depuis près de cinquante ans.

Ce phénomène est d'autant plus curieux qu'il se manifeste uniquement dans la peinture. On a cherché en vain à l'expliquer par la situation politique de Venise, absorbée, à cette époque, dans son mouvement d'expansion commerciale et dans sa lutte contre Gênes. Ni en architecture, ni en sculpture, on ne constate un tel retard. Les œuvres des frères Massegne (fin du XIVe siècle) et les sculptures décorant la façade du palais Ducal — *Adam et Ève*, l'*Ivresse de Noé* (début du XVe siècle) — témoignent suffisamment de l'originalité du génie artistique de Venise. On ne peut prétendre davantage que la mosaïque suffisait pleinement aux besoins de la République, puisque, par deux fois, celle-ci fut contrainte de faire appel à des peintres étrangers, par suite de l'insuffisance de l'école locale.

Nous savons, en effet, que Guariento, qui, avec Giusto Padovano, suivait, à Padoue, l'impulsion donnée par Giotto lors de son séjour dans cette ville (1303-1306), fut appelé à Venise pour décorer de fresques la salle du Grand Conseil. Il y peignit, en 1365, un *Couronnement de la Vierge*.



JACOPO BELLINI. — LE PORTEMENT DE CROIX
(Dessin du recueil du Louvre.)

recouvert aujourd'hui par le *Paradis* du Tintoret. Si les fresques du chœur des Eremitani, à Padoue, peuvent lui être attribuées, Guariento n'est qu'un giottesque de second ordre : il n'a rien ajouté aux formules du maître et il a perdu sa fraîcheur d'inspiration et sa délicatesse de coloris. Pourtant l'admiration que provoqua son œuvre à Venise fut si considérable que, plus de cinquante ans plus tard, Jacobello del Fiore ne crut pas déchoir en la reproduisant, et qu'en 1448, elle inspira encore l'art d'un maître de la valeur d'Antonio da Murano (1).

Lorsque, vers 1410-1419, l'Ombrien Gentile da Fabriano et le Véronais Pisanello sont, à leur tour, conviés par la République à achever la décoration de la salle du Grand Conseil, la situation de la peinture vénitienne ne s'est guère améliorée. Certes, les tableaux d'autel de Niccolo Semitecolo et surtout l'*Annonciation* de Lorenzo Veneziano (Académie de Venise) révèlent, à la fin du XIVe siècle, des traces indiscutables d'influences giottesques. Les visages se détendent, les draperies se libèrent. On sent que Venise n'est plus complètement isolée de Padoue et surtout de Vérone, où Altichieri da Zevio et Jacopo d'Avanzo développent si heureusement la formule du maître. Mais les chairs conservent leur teinte olivâtre, l'anatomie des pieds et des mains est rudimentaire, le geste est gauche et le sentiment dramatique fait totalement défaut.

En somme, au point de vue de la peinture, Venise reste

(1) Voir les *Couronnements de la Vierge* signés par ces maîtres à l'Académie de Venise.

une colonie byzantine jusqu'au début du XVe siècle. La mosaïque y règne si exclusivement que la peinture — surtout la fresque — ne peut s'y développer. D'ailleurs, l'air humide de la lagune lui serait fatal.

Dans les statuts des guildes vénitiennes de 1272, les peintres sont considérés comme de simples artisans décorant les armes, les meubles, les *cassone*, etc... Les *anconae*, ou tableaux d'autel « représentant la Vierge et les saints », n'apparaissent qu'à la fin de la liste des ouvrages qui leur sont assignés. La division du travail était poussée si loin que le peintre n'avait pas toujours le droit de mettre le fond d'or à son propre tableau. C'est ce qui ressort d'une sentence rendue, à cette époque, par les juges du Rialto.

Ces diverses considérations peuvent justifier, jusqu'à un certain point, le retard considérable subi par l'école vénitienne dans le développement de la peinture italienne. La rapidité avec laquelle cette école parvient à regagner le temps perdu et à conquérir la situation éminente qu'elle occupe, dès la fin du XVe siècle, s'explique moins aisément.

III

LES BELLINI.

Chaque fois que, dans l'évolution sociale, intellectuelle ou artistique, une transformation aussi rapide se produit, la même question se pose : Sont-ce les circonstances qui



Cliché Alinari.

JACOPO BELLINI. — LA MISE AU TOMBEAU

(Dessin du recueil du Louvre.)

firent naître les hommes, ou n'est-ce pas plutôt le génie de ceux-ci qui sut tirer parti des circonstances ?

En ce qui concerne l'histoire de la peinture vénitienne, au XVe siècle, et le rôle prépondérant qu'y joua la famille Bellini, il semble régner un certain équilibre entre l'action des individus et les conditions dans lesquelles elle s'est produite.

Si Jacopo et ses fils avaient vécu un siècle plus tôt, il est peu probable qu'ils eussent dominé de la même manière les destinées artistiques de leur pays. Mais si, d'autre part, l'influence de l'art véronais et padouan ne s'était exercée que sur des peintres de deuxième ordre, au lieu de féconder la puissante originalité bellinesque, il est certain que l'école vénitienne n'eût pas brillé si tôt d'un tel éclat.

Le déterministe fera remarquer que l'esprit vénitien, tel que nous avons tenté de le définir plus haut, combatif, orgueilleux et mondain, était mieux disposé à accueillir l'art brillant et imaginatif de la période légendaire que l'art mystique de Giotto. La foi n'était pas plus tiède à Venise qu'ailleurs, mais la vague d'enthousiasme soulevée par les ordres mendiants ne s'y était pas autant fait sentir, et l'ancienne mosaïque byzantine s'y harmonisait encore, au XIVe siècle, avec le formalisme de l'Église officielle.

Ce procédé décoratif, ce dessin stylisé, se trouvait, au contraire, impuissant à traduire l'esprit réaliste du XVe siècle. Le mosaïste ne pouvait sortir de l'Église pour conter, sur les murs du palais Ducal ou des *Scuole*, l'histoire de la ville, de ses héros et de ses saints. Ce rôle était réservé aux

premiers peintres de valeur, et le destin voulut que ce fussent les Bellini.

Il pourrait ajouter qu'à l'aurore du xve siècle, Venise est d'autant mieux disposée à abandonner la tradition byzantine et à subir l'influence de l'art continental que, pour la première fois dans le cours de son histoire, elle se trouve entraînée à abandonner sa politique exclusivement coloniale pour s'agrandir vers l'intérieur et assurer, de ce côté, la liberté de ses routes commerciales, menacée par les princes alliés de Gènes. A la mort de Jean Galéas Visconti (1402), elle se venge de l'hostilité de la maison des Carrara en annexant Padoue, Trévise, Bassano, Vicence et Vérone — Vérone où peignait, à cette époque, Pisanello, où allait peindre, dans quelques années, Stefano da Zevio.

L'individualiste, méprisant ces contingences, objecterait, sans doute, que, si les Bellini ne s'étaient trouvés là, au moment opportun, nous n'aurions pas songé à mettre si bien en relief son opportunité. Il est une autre famille de peintres vénitiens, contemporains des Bellini, qui, au point de vue de la perfection technique, peuvent rivaliser avec ces derniers et qui subissent, de 1430 à 1513, les mêmes influences. Antonio, le père, collabore avec un artiste allemand Giovanni d'Alemania (sans doute de l'école de Cologne); Bartolommeo, son frère cadet, adopte à merveille les procédés de l'école squarcionesque ; Alvise, fils d'Antonio, est le premier disciple que fit, à Venise, Antonello de Messine. Tous trois font preuve d'un style et d'une virtuosité déconcertants. Mais que serait devenue la



Cliché Alinari.

JACOPO BELLINI. — SAINT GEORGES
(Dessin du recueil du Louvre.)

peinture vénitienne si elle n'avait pas eu d'autres initiateurs que les Vivarini? Si elle s'était mue, tout au long du xve siècle, dans le cadre restreint des tableaux d'autel, si elle n'avait eu d'autre but que d'orner l'église, si elle n'en était pas sortie pour courir le monde, si elle n'avait décrit la ville et la campagne, les nobles et les manants, les bêtes, les arbres, les collines d'Italie et jusqu'aux minarets d'Orient ?

Ce qui distingue, en effet, l'art des Bellini, c'est son universalité. Ils n'accueillent pas seulement les influences extérieures, ils se les approprient et les transforment. En vrais Vénitiens, ils sont peintres avant tout. Jacopo s'éprend d'architecture et de perspective comme Giovanni se grise de couleur. Tour à tour, Gentile da Fabriano, Pisanello, Squarcione, Mantegna, les artistes flamands et Antonello de Messine font entendre leur voix dans leur *bottega* : et Giovanni, à l'âge de quatre vingts ans, ne dédaigne pas d'écouter celle du jeune Giorgione. Tous les sujets leur sont bons. Pour un peu ils mettraient le monde entier dans leurs œuvres. Il parcourent toutes les avenues de l'art. D'autres peut-être les ont ouvertes, mais nul n'en rapporte un butin plus précieux. Ils ne se laissent arrêter ni par le doute, ni par l'érudition. Ils se lancent dans toutes sortes d'aventures, dont ils se tirent toujours avec honneur et avec profit. Ils travaillent pour la plus grande gloire de la Vierge et de Venise, pour la joie de caresser une ligne et d'étaler une couleur. Ils peignent comme ils respirent. Ils conservent, jusqu'au bout, la fécondité ingé-

nue et l'exubérance inconsciente de simples artisans. L'Italie se prévaut de plus grands génies ; elle n'a pas connu de plus beaux peintres.

IV

JACOPO BELLINI.

En 1424, le jeune Jacopo, comme en témoigne le testament paternel, avait déjà entamé son patrimoine. D'autre part, vers 1430-1440, sa célébrité avait dépassé les frontières de Venise et il était successivement appelé à Vérone et à Ferrare. On peut donc, selon toute vraisemblance, fixer la date de sa naissance vers 1400.

Le père de Jacopo, Niccolo Bellini, exerçait, à Venise, le métier de potier d'étain, « d'estamyer », comme on disait jadis. Mais l'atelier d'un chaudronnier ne différait guère, à cette époque, de celui d'un peintre, et le jeune Jacopo pouvait, sans sortir de son milieu, s'instruire dans les premières *botteghe* de Venise.

Le seul artiste de quelque valeur, travaillant de 1400 à 1415, était Jacobello del Fiore. Outre le *Couronnement de la Vierge*, on possède de lui une fresque intéressante, *La Justice entre saint Michel et saint Gabriel*, actuellement à l'Académie (1).

(1) Cette œuvre révèle, par le traitement des armures et par la légèreté des draperies, l'influence de Gentile da Fabriano et de Pisanello. Elle est d'ailleurs, comme les autres tableaux attribués à Jacobello, postérieure au



Cliché Alinari.

JACOPO BELLINI. — MADONE
Académie de Venise.

Il suffisait d'ailleurs à Jacopo de pénétrer dans l'église Saint-Marc pour trouver des exemples d'un art plus vigoureux. Sur la balustrade qui sépare le chœur du transept, les frères Massegne avaient sculpté, dès 1394, les figures des *Apôtres*, de *Marie* et de *Saint Marc*, et l'enfant dut suivre des yeux, entre deux prières, les sobres contours de ces statues que les maîtres de Pise semblent avoir animées de leur souffle. Une comparaison confuse devait s'établir, dans son esprit, entre la souriante éclosion de cet art nouveau et la rigide splendeur des mosaïques des voûtes. Peut-être a-t-il également, au cours de ses flâneries sur les quais, observé le travail de l'un de ces nombreux sculpteurs anonymes qui contribuèrent à faire de la façade principale du palais des Doges une des merveilles du monde.

Mais ce n'étaient là que des impressions d'enfance. Qui sait ? Le petit Jacopo ne songeait peut-être encore qu'à être « estamyer » comme son père. Sa vocation décisive ne dut se déclarer que le jour où parurent, sur la place Saint-Marc, entourés de leurs élèves, salués par les nobles et par le peuple, comme des princes au milieu de leur cour, deux maîtres, Gentile da Fabriano, dans toute la gloire de l'âge mur, et le Véronais Pisanello, dans tout l'éclat de ses premiers triomphes.

Il règne une grande incertitude au sujet de la date

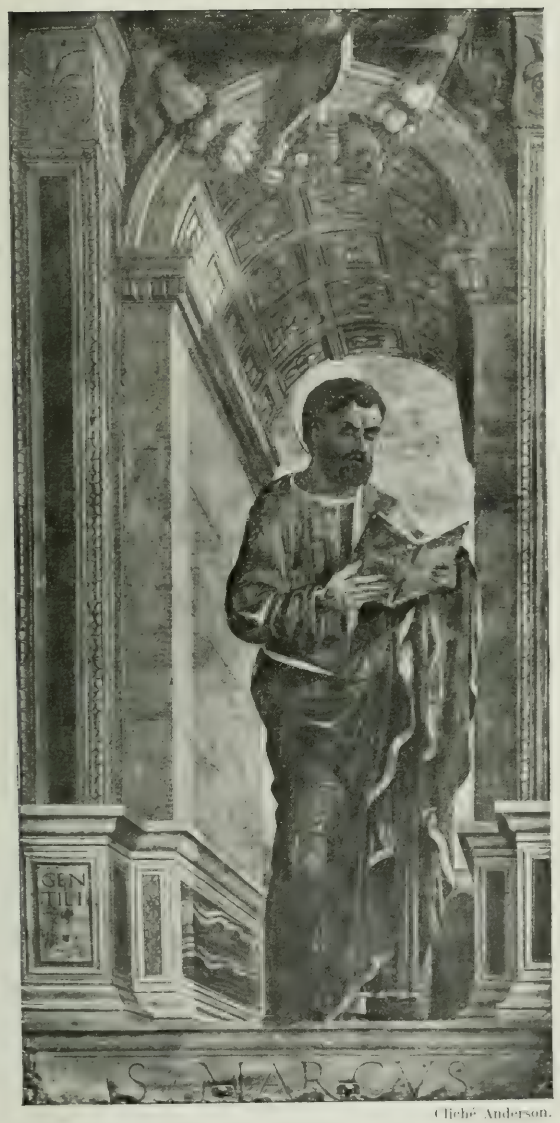
séjour de ces maîtres à Venise. Il est donc difficile de se représenter quelle action cet humble précurseur, dont la physionomie reste flottante et indécise, peut avoir exercée sur le jeune Jacopo.

précise de cet événement. Selon les uns, les deux artistes auraient séjourné ensemble à Venise ; selon les autres, Pisanello aurait succédé à Gentile. On s'accorde pourtant à reconnaître que les fresques que la Seigneurie leur avait commandées, pour la salle du Grand Conseil, furent peintes entre 1410 et 1420 — soit à l'époque où Jacopo devait commencer son apprentissage (1).

L'inspiration qui guide ces deux artistes est si semblable, leur vision de la vie, leur technique, se rapprochent à un tel point qu'il semble bien difficile de les distinguer. Songez à la célèbre *Adoration des Mages* de Gentile (Académie de Florence), dont une des prédelles est au Louvre, et comparez-la aux fresques de Vérone et aux dessins du recueil Vallardi de Pisanello (également au Louvre). N'est-ce pas la même profusion de détails, la même richesse d'imagination, mais aussi la même conscience scrupuleuse dans l'observation de la nature, la même perfection technique dans la réalisation des animaux et des fleurs, le même souci de réalisme individualisant chaque physionomie, introduisant les vêtements de l'époque dans les divers épisodes de la légende chrétienne ?

Que nous voilà loin de la vision synthétique de Giotto, de

(1) Pour qui a quelque peu pratiqué les œuvres des deux maîtres, il importe assez peu de savoir lequel des deux a précédé l'autre à Venise et lequel des deux s'est attaché le jeune Jacopo. Il est tout naturel que ce soit Gentile, comme le veut la tradition, car il était de vingt-sept ans plus âgé que Pisanello et devait réunir autour de lui un plus grand nombre d'élèves, mais nous n'aurions sans doute pas une ligne à changer à cette étude si le peintre veronais s'était substitué au maître ombrien.



Cliché Anderson.

GENTILE BELLINI. — SAINT MARC

(Musée de l'*Opera di San Marco*, à Venise.

ses amples draperies, de son sobre symbolisme, de son « type » quasi classique !

D'où vient donc ce mouvement ? De Florence ? Mais Masolino n'a pas encore peint le cycle de fresques de Castiglione d'Olona (1428). Castagno et Uccello se sont à à peine affirmés, et Masaccio n'a pas quinze ans.

Si l'on examine le recueil des *Très Riches Heures du duc de Berry*, qui date précisément de la même époque, on est frappé de l'analogie que ses miniatures présentent avec les œuvres de Gentile et de Pisanello. Nous y retrouvons l'anachronisme du costume, le réalisme d'expression, la richesse et la minutie du détail, l'imagination et l'atmosphère légendaire. Plusieurs tableaux de l'école de Cologne traduisent le même esprit. Or, on a conservé, à Vérone, la trace du passage d'un certain Maestro Wilhelm qui aurait fortement influencé Pisanello et Stefano da Zevio.

Le mouvement est-il parti du Nord ou du Sud ? Il semble assez difficile d'en décider. Le fait est qu'à l'aurore du xve siècle, une fermentation travaille simultanément les écoles d'art allemande, italienne et franco-flamande. Vérone, commandant la route de l'Adige, était spécialement bien placée pour servir d'intermédiaire. Venise devait aussi, par sa situation même, bénéficier de ce courant rénovateur. Ce n'est pas la première fois que nous aurons à mettre en relief son caractère central, européen.

Mais revenons à Jacopo que nous avons laissé, sur la place Saint-Marc, contemplant l'entrée à Venise des deux maîtres qui allaient y introduire un art nouveau et y

fonder l'école de peinture la plus féconde de la Renaissance.

Suivant une tradition transmise par Vasari, le jeune Bellini se serait immédiatement attaché à Gentile. Il l'aurait suivi à Florence, en 1420, et aurait séjourné avec lui, dans cette ville, jusqu'en 1423 (1).

Mais nous possédons de meilleures preuves des relations que Jacopo eut avec son maître. Au XVIe siècle, un Padouan, Pietro Bembo, possédait un portrait de Gentile de la main de Jacopo. De plus, ce dernier, au lieu de donner à son premier-né le nom du grand-père, comme c'était alors l'usage, lui donna celui de Gentile, et baptisa sa fille Niccolosia. Enfin, l'inscription tracée par Jacopo, au bas de la grande *Crucifixion* qu'il peignit à Vérone, en 1429, nous a été conservée : le peintre s'y déclare, avec fierté, l'élève de Gentile da Fabriano.

Même si ces divers témoignages n'existaient pas, le seul examen des livres d'esquisses de Jacopo suffirait à établir

(1) Ici se place un document des archives florentines qui, selon les uns, confirme, suivant les autres, infirme les dires de Vasari.

Le 11 juin, quelques enfants ayant jeté des pierres dans la cour où Gentile remisait ses tableaux, un certain Vénitien, du nom de Jacopo, s'arma d'un bâton et les rossa d'importance. Or, parmi ces enfants, se trouvait le fils d'un notable de la ville qui porta plainte. Jacopo, ayant pris le large, fut condamné par défaut à une forte amende. Dès son retour à Florence, il fut appréhendé et jeté en prison : comme il ne pouvait payer l'amende, il demanda que sa peine fût commuée en une pénitence publique. Cette requête lui ayant été accordée, il se rendit, au milieu d'un grand concours de peuple, le 8 avril 1425, jour de l'Ascension, à l'église de San Giovanni (aujourd'hui le Baptistère), précédé d'un héraut sonnant de la trompette, tête nue, pieds nus et cierge en main.

Un point seulement manque à ce récit pour qu'il puisse s'appliquer à notre homme. Le Vénitien en question y est appelé « Jacopo, fils de Pietro », alors qu'il eût fallu « Jacopo, fils de Niccolo ».

l'influence décisive exercée sur son art par Gentile et par Pisanello. Il existe notamment, dans le recueil du Louvre, plusieurs projets de *Nativité* et d'*Adoration des Mages* qui s'inspirent directement du chef-d'œuvre de l'Académie de Florence et de sa prédelle ; par contre, un *Saint Eustache*, plusieurs *Saint Georges* et de nombreux dessins d'animaux rappellent la manière du maître véronais (1).

En 1428, le peintre se maria avec une jeune fille originaire de Pesaro. Il se fixa, sans doute, à Venise où il rencontra vraisemblablement, vers cette époque, le Florentin Uccello. Mais ce n'était déjà plus un élève et il devait jouir d'une certaine réputation en dehors même de sa ville natale, puisque, en 1436, nous le retrouvons à Vérone où l'avait appelé l'évêque Guido Memmo.

Il ne nous reste malheureusement, de la *Crucifixion* de Vérone, qu'une mauvaise gravure faite d'après une copie. Cette précieuse fresque fut impitoyablement détruite, en 1759, par le vandalisme ignorant d'un doyen de la cathédrale.

C'est à cette même période que remonte, sans doute, l'une des trois œuvres signées qui soient parvenues jusqu'à nous, le *Crucifix* du palais épiscopal de Vérone, actuellement au *Museo Civico* de cette ville.

(1) Si Jacopo n'a pas suivi Gentile à Florence, en 1420, il faut que ce dernier soit arrivé à Venise avant 1415, car cinq ans de contact, entre le maître et l'élève, n'eussent pas suffi à laisser une empreinte aussi profonde.

Quoi qu'il en soit, un trait du moins de l'anecdote florentine semble authentique. Jacopo dut éprouver, vers cette époque, des embarras d'argent. C'est ce dont témoigne le testament de son père, daté de 1424, dans lequel il est fait mention d'une dette contractée par « filius meus, Jacobus pictor » et dont le remboursement n'a pas encore été effectué.

Le mauvais état de conservation de cette œuvre et les nombreux repeints dont elle a souffert rendent son examen difficile. L'étude du crucifié, plus grand que nature, trahit un patient effort vers la perfection anatomique ; elle rappelle la technique de l'Angelico, mais dans une note plus sombre, moins mystique. Cette fresque ne peut fournir aucune idée de la fantaisie et du sentiment dramatique que l'artiste avait dû déployer dans la chapelle Nicolas.

De Vérone, Jacopo revient à Venise où il se fait inscrire, dès 1437, au nombre des membres de la *Scuola di San Giovanni Evangelista*. Ces *Scuole* étaient des confréries laïques, correspondant plus ou moins à nos sociétés de secours mutuels, mais jouissant d'un beaucoup plus grand crédit dans l'État. Elles constituaient une sorte de tiers ordre, dont l'activité s'inspirait à la fois des intérêts économiques et religieux de ses membres. Elles comptaient, dans leurs rangs, les bourgeois les plus notables de la ville, artisans et marchands, et jouissaient de grandes ressources qui leur permettaient de patronner les premiers artistes de la République.

Quelques années plus tard, Jacopo fut nommé *decano*, ou doyen, de la *Scuola*. Sa maîtrise était désormais reconnue et nous savons qu'il acceptait des élèves dans sa *bottega*. Il devait avoir environ quarante ans lorsqu'il fut appelé par Nicolas III d'Este à la cour de Ferrare.

La maison d'Este était, à ce moment, au début de sa

splendeur. Nicolas venait d'étendre son autorité sur Ferrare, Modène, Parme et Reggio. Il s'était acquis une grande réputation de condottiere, comme capitaine des armées de l'Église, et sa cour était devenue, après celle de Rimini, le principal foyer de l'humanisme dans le nord de l'Italie. Jacopo y rencontra Pisanello, alors au faîte de sa gloire, et se mesura avec lui dans un tournoi pictural célébré dans un sonnet du poète Ulisse Alleotti.

Le sujet de ce concours était le portrait du jeune Lionel d'Este. Nicolas décerna le prix à Jacopo. « *Summus pictor* », « nouveau Phidias donné par le ciel à notre époque aveugle », etc... Nous n'avons pas les moyens de confirmer ce jugement, car si l'œuvre de Pisanello est parvenue jusqu'à nous (Académie de Bergame), celle de son heureux rival a disparu. A en juger d'après un dessin du recueil du Louvre (n° 20 de l'édition Goloubev, p. 9), ce devait être une tête de profil d'une technique très semblable à celle du portrait de Pisanello.

De cette époque datent les deux livres d'esquisses de Jacopo, renfermant ensemble une centaine de dessins à la pointe d'argent, actuellement au Louvre et au British Museum. C'est la seule base que nous possédions pour apprécier le génie du maître, ses trois peintures signées ne pouvant fournir une idée exacte de son œuvre, mais elle suffit amplement pour justifier la situation éminente que lui accordaient ses contemporains.

Le recueil acquis, en 1815, par le British Museum, porte en première page : « De la main de *messer* Jacopo

Bellini, 1430, à Venise. » Cette inscription n'est sans doute pas autographe — comme semble l'indiquer l'emploi du mot *messer* — mais nous n'avons aucune raison de contester son authenticité, car elle fut tracée au xve siècle, alors que les dessins n'étaient pas encore sortis des mains de la famille Bellini. Le recueil du Louvre, découvert en 1884, dans un château de Guyenne, n'est ni signé ni daté, mais son attribution ne fait de doute pour personne. Ce sont, de part et d'autre, les mêmes sujets, souvent traités de la même manière, et toujours dans le même esprit et suivant la même technique. A quelques exceptions près, tout le recueil de Londres se retrouve dans celui de Paris — la réciproque ne serait pas exacte. La seule remarque qu'on puisse faire, c'est que la plupart des dessins du Louvre ont été rehaussés à la plume — peut-être après coup? — et sont, par conséquent, beaucoup mieux conservés.

Le souci des grandes compositions (n°s 29 et 58) est également plus manifeste dans le livre du Louvre que dans celui du British. Mais l'analogie des sujets est si frappante qu'il est bien difficile d'établir entre eux une différence de date.

Il y a de fortes raisons pour faire remonter la plupart des esquisses contenues dans ces deux recueils à l'époque du séjour de Jacopo à la cour de Ferrare (vers 1441) : L'aigle, qui rentre dans les armes des Este, se retrouve partout avec une persistance singulière : sur le toit de la chaumière de la Nativité (p. 13), sur le bouclier des soldats,



Cliché Alinari.

GENTILE BELLINI. PORTRAIT DE MAHOMET II

(Collection Layard, à Venise.)

dans la Crucifixion, perché sur un arbre, dans plusieurs autres épisodes de la vie du Christ. On trouve, dans le livre du British, un projet de statue équestre qui pourrait fort bien se rapporter au monument que Borso d'Este fit ériger, en 1451, en l'honneur de son père Nicolas (mort en 1441). D'autre part, plusieurs dessins de tombeaux attribués à Jacopo, dans la collection His de la Salle, au Louvre, semblent concerner le même projet. Enfin, ce qui est plus important, toutes les scènes de genre reproduites maintes fois, dans l'un et l'autre recueil, sont empruntées à la vie d'une cour seigneuriale située à l'intérieur du pays, tandis que rien, ou presque rien, ne suggère la splendeur austère de Venise, le calme de ses canaux et l'activité de son port.

Jacopo se montre, dans ses dessins, le digne élève de Gentile da Fabriano, le digne émule de Pisanello. Il rompt définitivement avec le hiératisme byzantin et se lance à corps perdu dans le nouveau champ d'exploration qui s'ouvre devant lui. Il découvre la vie : La cour d'abord, dans laquelle il se trouve, et le tohu-bohu de ses équipages, ses processions de seigneurs et de dames, ses pages élégants, sa valetaille empressée, ses bouffons et ses bateleurs. Puis les champs et leurs cultures symétriques, les paysans courbés sous leur fardeau, les montagnes et leurs rochers dénudés, parmi lesquels s'évertuent les chasseurs. Les animaux aussi, les lourds chevaux de guerre, les légers lévriers, les léopards doucereux, les singes grimaçants, les perroquets criards. L'architecture enfin, cultivée pour elle-même,

pour le plaisir d'une perspective et l'imprévu d'une échappée : une architecture composite, faite de loggias Renaissance et de frontons antiques, avec des bas-reliefs dans tous les coins et des statues dans toutes les niches.

Car Jacopo ne se contente pas de copier minutieusement tout ce qu'il voit, jusqu'à une fleur d'iris, jusqu'à un dessin d'étoffe orientale (Louvre, nos 57, 95) ; il dessine avec la même sûreté de main tout ce qu'il imagine, Pégase et les dragons, Bacchus et les satyres. Il s'imprègne de l'atmosphère d'humanisme qui l'entoure, il dessine des monuments et des statues antiques. Mais, en vrai Vénitien, il perfectionne avant tout sa technique. Il exagère le recul de ses perspectives, dans tout le feu de la découverte ; il s'exerce avidement à saisir les mouvements violents, la lutte, la course ; il s'essaie même aux études de nu.

Pour l'Italie de 1440, tout cela n'est pas nouveau. Pour Venise, c'est une révélation. Ni Gentile da Fabriano, ni Pisanello lui-même n'avaient élargi à ce point le cadre de leurs compositions.

Certains critiques, éblouis par tant d'innovations, vont jusqu'à faire de Jacopo un réaliste, presque un sceptique. C'est méconnaître l'esprit traditionaliste du maître vénitien. Plus de la moitié de ses dessins se rapporte à des sujets chrétiens. Il est bien vrai qu'il les traite à sa manière et que les scènes de la vie du Christ se déroulent souvent au milieu d'épisodes qui semblent n'avoir aucun rapport avec elles, comme dans ce *Portement de croix* (Louvre, n° 15 — p. 17) où des ouvriers et des sculpteurs encombrent l'avant-



Cliché Alinari.

GENTILE BELLINI. — PROCESSION SUR LA PLACE SAINT MARC

(Académie de Venise.)

plan et où l'épisode burlesque d'un cavalier désarçonné occupe autant de place que le sujet principal. Mais le cadre ne déborde pas toujours ainsi sur l'œuvre. Si les proportions du sujet principal sont considérablement réduites, en raison du luxe de détails et de l'ampleur du décor architectural, il occupe presque toujours le point central de la composition et acquiert souvent, par le recul même de la perspective, un étrange relief (Louvre, nos 22 et 27). Ce qu'il y a précisément d'admirable, chez Jacopo, c'est que l'exubérance de son imagination s'associe à un sentiment religieux d'une palpitante sincérité, comme en témoignent ses charmantes Nativités (p. 13) et ses douloureuses illustrations de la Crucifixion et de la Mise au tombeau (Louvre, n° 34 — p. 21). La vie du Christ n'est pas pour lui un prétexte à incidents pittoresques. Elle se déroule tout naturellement dans le cadre mi-réel, mi-fantaisiste créé par son imagination naïve. La juxtaposition d'éléments disparates n'est pas ici un symptôme de vieillesse, mais de fraîcheur.

D'ailleurs, dans la plupart des cas, l'harmonie s'établit grâce au choix du sujet. L'*Adoration des Mages* — j'en compte quatre dans les deux recueils — introduit tout naturellement un brillant cortège princier : *Saint Georges* — j'en compte sept — fournit un cavalier luttant contre un dragon (p. 25) ; *Saint Eustache* (deux), un épisode de chasse ; *Saint Jérôme* (quatre), une étude de lion et d'autres bêtes du désert ; *Saint Sébastien*, une étude de nu et le mouvement des archers ; *Saint Christophe* (quatre), un géant dans un paysage, etc...

Les Bacchanales et les allégories payennes sont en minorité ; elles apparaissent davantage comme une concession au goût de l'époque que comme une brillante innovation. La Bible et la Légende Dorée suffisaient amplement à alimenter l'imagination fertile du père de l'école vénitienne.

On ne saurait, en effet, exagérer l'action exercée par Jacopo sur l'art du xve siècle, non seulement à Venise, mais encore à Padoue. Elle apparaît clairement à l'examen de ces deux livres d'esquisses.

Mantegna leur doit, en grande partie, l'architecture, le paysage et l'ensemble de la composition de ses fresques des Eremitani. Cette influence est rendue encore plus évidente par quelques concordances de détail : la présence, dans ces fresques, d'un personnage en costume oriental identique à celui qui occupe l'avant-plan de l'*Intérieur d'hôpital* (Louvre, n° 73) ; l'inscription latine, figurant sur le *Monument antique* (Louvre, n° 43), reproduite dans le *Jugement de saint Jacques*, etc...

L'étude des dessins de Jacopo donne également la clef des grands tableaux de Gentile Bellini relatifs aux *Miracles de la Sainte-Croix* (notamment l'architecture et la composition de l'épisode contant la guérison de Pietro di Lodovico) ; tandis que Giovanni doit clairement à son père le *Saint Georges* de la prédelle du retable de Pesaro (voir Louvre n° 93) et certaines de ses *Allégories* (comparez *La Paresse et la Persévérance* avec le dessin du Louvre, n° 35). Quant à Carpaccio, tout le projet de son œuvre narrative — *Saint Georges*, *Saint Jérôme*, la *Légende*



Cliché Alinari.

GENTILE BELLINI. — PROCESSION SUR LA PLACE SAINT-MARC (Détail).
(Académie de Venise.)

de sainte Ursule — semble sortir de ces deux recueils. Il n'est pas jusqu'à Crivelli qui, dans son isolement, ne subisse l'influence directe du maître. Je n'en veux pour preuve que le cadre donné à l'*Annonciation* (Louvre, n° 28) qui a manifestement fourni le thème du panneau central du grand retable de la National Gallery.

Des rapprochements analogues s'imposent à l'examen de l'œuvre de Lazzaro Bastiani, de Cima da Conegliano, d'Antonello de Messine, etc... Ces exemples pourraient être multipliés à l'infini. Que l'imitation ait été consciente ou qu'il n'y ait eu qu'une simple coïncidence — comme cela est possible, dans certains cas — peu importe. Le fait est que toute la peinture vénitienne mondaine et religieuse, anecdotique et fantaisiste est en germe dans les livres d'esquisses de Jacopo Bellini.

Combien de temps Lionel d'Este retint-il Jacopo à la cour de Ferrare ? Ce dernier y rencontra-t-il Roger Van der Weyden, lors du séjour qu'y fit le maître flamand en 1450 ?

C'est un point que l'on ne saurait guère éclaircir. Nous savons que, vers le milieu du siècle, le chef de l'école vénitienne s'était réinstallé dans son atelier, non loin de la place Saint-Marc, et qu'il comptait de nombreux collaborateurs, au premier rang desquels se trouvaient ses deux fils, Gentile et Giovanni.

Cette période est fertile en événements. En 1449, Giambono terminait les mosaïques de la chapelle dei Mascoli

(Saint-Marc) dont l'architecture dérive, sans doute, de Jacopo, mais dont les personnages sont certainement inspirés par Andrea del Castagno. Peut-être même le doyen du réalisme florentin y a-t-il mis la main.

Cette même année marque la fin d'une féconde période de collaboration entre Antonio Vivarini, fondateur de l'école de Murano et Giovanni d'Alemania (1440-1449). La *Vierge*, actuellement à l'Académie de Venise, témoigne de la perfection et de la noblesse de leur œuvre commune. Venise est devenue, grâce à leurs tableaux d'autel, une succursale de Cologne : même richesse d'ornements, même profusion de feuillages, de fleurs et de fruits, même gravité dans les personnages, un peu raide, mais sobre et vigoureuse.

C'est enfin l'époque où les rapports entre Jacopo et Andrea Mantegna, clairement révélés par les fresques des Eremitani, s'affirment, se resserrent. Le cycle de Saint-Jacques, dans lequel se trouve reproduite l'inscription latine mentionnée plus haut, fut terminé en 1452, et, en 1453, la *Scuola di San Giovanni Evangelista* présente à Jacopo la somme de vingt ducats, « comme contribution au douaire de sa fille Niccolosia » qui épousait Mantegna.

Ni les Flandres, ni Florence n'ont exercé, à cette époque, une action profonde sur l'histoire de la peinture vénitienne. L'art germano-vénitien des Vivarini n'est pas sorti de leur école et ne s'est encore appliqué qu'aux tableaux d'église.

Il n'en est pas de même de Mantegna. Son association avec la famille Bellini fut lourde de conséquences, pour lui d'abord, pour elle ensuite.



Cliché Alinari.

GENTILE BELLINI. — MIRACLE DE LA RELIQUE DE LA SAINTE CROIX
(Académie de Venise.)

Peu après que Venise eut annexé Padoue (1405) il se développa, dans ce centre uiversitaire, une nouvelle école de peinture, presque exclusivement orientée vers le culte de l'antique. Suivant la tradition, Francesco Squarcione (1394-1474) aurait rapporté, d'un voyage en Grèce, une riche collection de statues, de bas-reliefs et d'ornements dont l'étude absorbait entièrement l'activité de ses élèves. Les deux œuvres signées par lui suffisent pourtant à peine à justifier son titre de chef d'école. Ses principaux disciples, Ansuino, Bono, Zoppo, Schiavone, ne paraissent guère plus heureux. Ils sont paralysés par l'imitation servile de l'antique et de l'ornementation surchargée de la décadence romaine, et songent plus à faire valoir leur érudition qu'à pénétrer l'esprit des sujets qu'ils traitent. — Schiavone n'a-t-il pas tracé les initiales S. P. Q. R. sur le trône de la Vierge? — Leur technique est dure et ligneuse, à force de précision. Ils poussent le souci du style jusqu'à découper leurs collines en gradins. La chevelure est traitée comme une draperie, et la draperie adhère artificiellement au corps, par crainte de voiler l'anatomie noueuse. Le procédé à la détrempe s'empâte afin de donner un contour plus précis. Le coloris terne se maintient dans une gamme brunâtre pour ne pas faire tort au dessin.

Comment le génie puissant et dramatique de Mantegna s'est-il dégagé de cet académisme pédant ? On a parlé de Donatello, qui séjourna à Padoue, vers le milieu du siècle (1444-1453), et y sculpta la statue équestre du Gattamelata et le maître-autel du Santo. Le peintre lui doit sans doute la

puissance de son modelé et la perfection de sa technique, mais c'est de Jacopo qu'il tient ces qualités imaginatives et ce caractère dramatique qui contribuèrent surtout à l'affranchir du joug de l'école (1).

Vasari raconte que Squarcione conçut quelque dépit du mariage de son élève préféré avec la fille de son rival vénitien. Prévoyait-il que Jacopo réussirait à affranchir Mantegna du joug humaniste sous lequel il prétendait l'écraser ? Une réflexion pourtant dut le consoler : c'est que, par un singulier retour, les deux fils Bellini, et plus particulièrement Giovanni, se trouveraient, à leur tour, obligés de payer tribut à la technique squarcionesque. Nous le verrons, Mantegna joue presque le rôle d'intermédiaire entre le père et ses fils. Au début de leur carrière, ceux-ci semblent exclusivement absorbés par le génie de leur beau-frère et ils lui empruntent précisément ces habitudes d'école dont Jacopo l'avait, en partie, dégagé. Ce n'est que plus tard, la crise squarcionesque passée, que Gentile et Giovanni reprennent goût à la tradition de famille et se montrent les dignes héritiers du génie paternel.

Cet échange d'influence et de contre-influence eut tout

(1) J'ai indiqué déjà quelques analogies de détail propres à déceler nettement l'influence que le fondateur de l'école vénitienne exerça sur le jeune Padouan. Qu'il me suffise de signaler, en passant, les fresques des Eremitani relatives à saint Christophe (à comparer avec les dessins de Jacopo traitant le même sujet), le *Christ au Jardin des Olives* de la National Gallery, qui, comme sa réplique signée par Giovanni, fut inspiré par une esquisse du livre de Londres, et le triptyque des Offices, dans lequel le sujet principal s'affilie aux *Adorations des Mages* du recueil du Louvre.



Cliché Alinari.

GENTILE BELLINI. MIRACLE DE LA RELIQUE DE LA SAINTE CROIX (Détail).
(Académie de Venise.)

le loisir de s'effectuer au cours du séjour que Jacopo fit, avec ses deux fils, à Padoue avant 1460. D'après un témoignage du XVIe siècle, ils y peignirent un tableau d'autel dans une chapelle du Santo. Quelques années plus tard, Jacopo et Squarcione se rencontrèrent de nouveau à Venise, où ils collaborèrent à la décoration de la *Scuola di San Marco* (1466).

C'est l'époque la plus active de la vie du maître vénitien. Les deux grandes corporations se disputent ses services. Pour la *Scuola di San Giovanni Evangelista*, il peint, sans doute en collaboration avec ses fils, une *Pietà* et dix-huit *telleri*, tableaux sur toile, relatifs à la vie de la Vierge, depuis la Natavité de Marie jusqu'à l'Assomption. Pour la *Scuola di San Marco*, il brosse cinq toiles, dont une *Crucifixion* et une *Vue de Jérusalem*.

Du premier cycle, il ne reste que le *Mariage de la Vierge* et l'*Adoration des Mages* (actuellement en Amérique), d'une authenticité douteuse, et qui ne peuvent être, en tous cas, qu'un travail d'école ; le deuxième a été entièrement détruit par un incendie, en 1485.

Une fatalité semble s'être attachée aux grandes compositions de Jacopo. Seuls, les livres d'esquisses, où la plupart de ces sujets sont traités, peuvent nous faire apprécier ce que nous avons perdu. Cette injustice du sort ajoute un nouvel intérêt à la figure du grand initiateur, au génie duquel la peinture vénitienne, si insignifiante au début du siècle, doit d'avoir atteint la situation éminente qu'elle occupait le 26 août 1470.

C'est la dernière date à laquelle les annales de Venise fassent mention de « Jacomo Bellini ».

Avant de terminer avec lui, il nous faut dire un mot des deux *Madones* signées, seuls exemplaires authentiques qui nous restent de sa peinture.

La *Madone* de l'Académie de Venise (p. 29) provenant de la *Scuola di San Giovanni Evangelista* est, sans doute, postérieure à 1437, date de l'entrée du peintre dans cette corporation.

L'ensemble des couleurs est d'une grande sobriété. Les étoffes et les têtes d'anges, dans le fond, sont rehaussées d'or, à la manière de Gentile da Fabriano. Le manteau de la Vierge est d'un bleu changeant, se détachant sur le bleu vert du fond ; la même harmonie de nuances se remarque entre la robe rouge de l'enfant et le coussin, d'un rouge plus foncé, sur lequel il est assis.

La *Madone* de la galerie Tadini, à Lovere, rappelle, par l'ensemble de la composition, une esquisse du recueil du Louvre. Elle pourrait donc dater de 1440-1450. Elle provient du cloître vénitien du Corpus Domini. L'enfant, cette fois, est nu, debout sur la balustrade qui forme la base du tableau, et la Vierge apparaît de face, la tête presque droite. L'or est employé avec plus de discrétion encore ; son usage est limité à la couronne, aux auréoles et à la broche qui retient les plis souples du manteau bleu de la Vierge. L'influence de Gentile da Fabriano n'apparaît plus que dans le type de la Madone, dans la

coupe des paupières et dans la forme de la bouche. Si insuffisantes qu'elles soient, au point de vue de l'ensemble de l'œuvre du maître, ces deux Madones sont néanmoins précieuses comme fournissant l'origine de la demi-figure devant une balustrade, motif que Giovanni Bellini variera plus tard à l'infini.

V

LES FRÈRES BELLINI.

On est mal édifié sur la jeunesse de Gentile et de Giovanni Bellini. On ignore même jusqu'à quel point ce dernier appartenait à la famille. Dans son deuxième testament, daté de 1471, Anne Bellini ne mentionne pas son nom, ce qui n'a pas laissé de faire mettre en doute la légitimité de sa naissance.

Rien ne prouve non plus péremptoirement que Gentile ait été l'aîné, quoique l'inscription du tableau d'autel de Padoue, où il se trouve cité le premier, semble confirmer cette hypothèse. Une très faible différence d'âge devait exister, entre les deux frères, lorsqu'ils travaillèrent avec leur père au Santo, avant 1460, et ils durent, bientôt après, s'installer pour leur compte. Ils avaient conquis leur indépendance, au moment de collaborer aux fresques des *Scuole* (1465-1466), et il y a toute raison de croire qu'ils restèrent associés, au moins jusqu'en 1472.

Durant cette période, la renommée de Gentile l'emporte

sur celle de son frère. L'empereur lui confrère, dès 1469, le titre de comte palatin : il devient, en 1474, le peintre officiel de la République, chargé de restaurer la salle du Grand Conseil. Et lorsque, cinq ans plus tard, le sultan Mahomet II prie le doge de lui envoyer son meilleur artiste, c'est encore lui qui est choisi. Giovanni lui succède dans sa charge.

Vers 1480, Gentile une fois revenu de Constantinople, les deux frères travaillent ensemble aux peintures de la salle du Grand Conseil qui doivent remplacer les fresques de Pisanello et de Gentile da Fabriano. Des vingt-deux sujets commandés, Gentile en exécuta au moins six, Giovanni cinq. Ce dernier fut nommé, vers cette époque, peintre officiel de la République et, dès lors, sa réputation égale et éclipse même, jusqu'à un certain point, celle de son frère.

Les deux Bellini restent en contact intime jusqu'en 1492, date à laquelle Gentile propose, en leur nom collectif, de renouveler la décoration de la *Scuola di San Marco*, détruite par un incendie. Lorsqu'il commença cette œuvre, en 1504, il fut obligé de se passer de la collaboration fraternelle. Cette défection dut irriter quelque peu sa susceptibilité, car, trois ans plus tard, dans son testament, il lègue à Giovanni les livres de dessins de copo, à condition qu'il mette la dernière main au *Prêche de Saint Marc*, resté inachevé. Au cas où ce travail ne serait pas accompli, les dessins devaient aller à sa veuve.

C'est la seule trace de mésintelligence que nous puis-

sions découvrir au cours de cette longue collaboration.

Peut-être Gentile, qui conservait jalousement les traditions paternelles, ne vit-il pas sans quelque dépit son atelier déserté pour celui de Giovanni qui, précisément vers cette époque, s'était mis à la tête des innovateurs, précurseurs du XVI[e] siècle.

Les deux chefs de l'école vénitienne étaient, en effet, profondément différents. Il est à peine croyable que deux artistes appartenant à la même famille, ayant reçu la même éducation, ayant subi les mêmes influences, aient pu suivre des directions aussi opposées. Le jeune Carpaccio était certes plus près de Gentile que son propre frère. L'opposition de style entre les œuvres des deux Bellini est un symptôme de l'individualisme développé par la Renaissance. Il serait sans doute difficile de trouver, avant le XVI[e] siècle, deux peintres de la même école, dont les tempéraments s'opposent davantage.

Gentile nous apparaît, dans ses œuvres, comme un chroniqueur, à la manière de Froissart, alliant à une notation d'une scrupuleuse naïveté toute la fraîcheur d'une imagination éprise de légende.

C'est un primitif, dans toute la force du terme; son œuvre n'est profondément altérée par aucune action extérieure ; son esprit ne varie pas avec sa technique. Qu'il peigne à la détrempe ou à l'huile, que Mantegna ou Antonello de Messine prédomine, il n'en suit pas moins nettement la direction indiquée par son père, le chemin qu'en naissant il trouva tout tracé devant lui. Son voyage en

Orient ne l'émeut guère; il en rapporte quelques détails pittoresques, mais sa vision des hommes et des choses n'en est pas modifiée. Le document relatif à la restauration de la décoration de la *Scuola di San Marco* est significatif. Gentile se déclare poussé à accomplir cette œuvre, non par amour du gain, mais par inspiration « plus divine qu'humaine » et par la piété que lui inspire la mémoire de son père.

Giovanni, au contraire, ne cesse, au cours de sa longue carrière, de chercher sa voie ou de perfectionner ses procédés. Il est ondoyant et divers, subissant fortement les influences auxquelles il se trouve soumis, mantegnesque avec Mantegna, antonellesque avec Antonello et Alvise Vivarini, giorgionesque avec Giorgione et Titien. Il change de style, en cours de route, comme on change de chevaux à un relais, pour aller plus vite. Il est, au début de sa carrière, plus mystique que Jacopo et que Gentile, et la femme finit pourtant par transparaître si clairement, sous ses Madones, qu'on a pu les classer d'après les modèles qui se sont succédé dans son atelier. Il ne sert pas la tradition, il la plie à son caprice sans vouloir s'en détacher. C'est un type unique dans l'art, un type intermédiaire entre le xve et le xvie siècle, entre le style primitif et le style renaissant.

Faut-il s'étonner que ce génie souple et brillant ait tôt fait d'éclipser l'art sobre et consciencieux de Gentile? Il est pourtant une chose que, pour autant que nous sachions, Giovanni ne possédait pas à l'égal de son frère : le talent de conter une légende. A ce point de vue, Carpaccio se révèle,



Cliché Alinari

GENTILE BELLINI. — PRÊCHE DE SAINT MARC A ALEXANDRIE
(Musée Brera, à Milan.)

plus que lui, le descendant de la race glorieuse des Bellini.

Vittore Camelio, un médailleur contemporain, nous a conservé les effigies des deux frères Bellini. Gentile apparaît sous l'aspect d'un honnête bourgeois, à l'œil lourd, à la mâchoire volontaire, aux traits grossiers et vigoureux. Giovanni, au contraire, a le nez mince, le menton délicat et l'œil rêveur d'un poète de cour. On chercherait vainement à découvrir, entre les deux profils, la plus subtile ressemblance.

VI

GENTILE BELLINI.

Suivant une coutume très répandue à Venise, Anne Bellini fit son testament, peu avant la naissance de son premier enfant. Ce document datant de 1429, c'est donc en cette année que se place, croyons-nous, la naissance de Gentile.

Nous ne savons rien de son enfance. Il était encore, sans doute, trop jeune pour suivre son père lorsque celui-ci se rendit à Ferrare. Lorsque Jacopo rentra à Venise, Gentile, qui avait alors de quinze à vingt ans, devint son premier élève et fut bientôt associé à ses travaux. C'est du moins ce que nous pouvons déduire de l'inscription du tableau d'autel du Santo de Padoue (avant 1460), où les noms de Gentile et de Giovanni suivent celui de leur père.

C'est à cette époque que l'on attribue les volets d'orgue

de Saint-Marc, actuellement dans l'*Opera* de cette église. Ils représentent, d'un côté, saint Marc (p. 33) et saint Théodore, de l'autre, saint Jérôme et saint François. Ces quatre figures, plus grandes que nature, sont peintes assez grossièrement. On ne peut les voir avec le recul nécessaire à la place qu'elles occupent actuellement, et elles ne peuvent fournir un exemple concluant de la manière de l'artiste. L'influence de Mantegna est évidente, surtout dans les figures de saint Marc et de saint Théodore, se profilant devant une arcade antique semblable à celle qui encadre *Saint Jacques devant son juge* (Eremitani) : même perspective plongeante, raccourcissant les pieds des personnages, mêmes guirlandes de fruits ornementales. N'oublions pas pourtant que ces guirlandes et ces architectures se retrouvent dans les dessins de Jacopo, de qui Mantegna lui-même les tenait en partie. Le *Saint François*, au revers, reproduit exactement la composition d'une esquisse du recueil du Louvre (n° 67).

La première œuvre datée de Gentile est un tableau d'autel représentant le patriarche Lorenzo Giustiniani, ou plutôt « San Lorenzo Giustiniani » (1465, actuellement à l'Académie de Venise). Ce tableau, peint à la détrempe sur toile, a beaucoup souffert, mais le vigoureux profil du saint, la rigidité hiératique des draperies accusent un style parfaitement développé. Il est fâcheux que nous ne puissions comparer cette œuvre avec l'effigie du patriarche peinte, neuf ans auparavant, par Jacopo, sur son tombeau, dans l'église San Pietro di Castello.

Gentile a certainement conquis, depuis plusieurs années, son indépendance. Il aide, il est vrai, encore son père, mais c'est en collaborateur et non plus en élève. Nous savons notamment qu'il reçut la commande de deux toiles pour la *Scuola di San Marco*, en 1466. Il s'y rencontra, aux côtés de Jacopo, avec le vieux Squarcione et avec Bartolommeo Vivarini. Mais Squarcione n'avait rien à lui enseigner que Mantegna ne lui eût déjà appris, et Bartolommeo, son contemporain, était surtout un peintre d'église ; sa présence ne devait provoquer, chez Gentile Bellini, qu'une noble émulation.

J'ai déjà parlé de la distinction que l'empereur Frédéric III accorda, trois ans plus tard, au chef de la jeune école vénitienne. Si l'on songe que ce même titre fut décerné plus tard par Charles-Quint au Titien, dans tout l'éclat de sa gloire, on pourra se faire une idée de la réputation dont Gentile jouissait à cette époque. Mais la réputation ne suffit pas, et elle doit, pour tout bon Vénitien, s'allier à d'autres avantages.

Depuis 1422, les fresques de la salle du Grand Conseil donnaient les plus vives inquiétudes. Par suite, sans doute, du climat humide de la ville, l'œuvre de Gentile da Fabriano et de Pisanello se détériorait rapidement. On avait déjà fait divers efforts pour la sauver lorsque, en 1474, Gentile Bellini fit à la Seigneurie l'offre de ses services. Il se chargeait de restaurer les fresques sans réclamer d'autre salaire qu'une indemnité couvrant ses frais, « à condition qu'on lui promît la première place de

courtier vacante au *Fondaco dei Tedeschi* ». Cette sinécure rapportait 120 ducats par an. Ainsi fut fondée la charge de peintre officiel de la République, dans laquelle se succédèrent Gentile, Giovanni, le Titien et le Tintoret. A l'entretien des fresques, s'ajoutait l'obligation de peindre le portrait de chaque nouveau doge, lors de son avènement au pouvoir.

A Florence, à Milan, à Rome, les artistes étaient, à cette époque, courtisans, ingénieurs ou diplomates. A Venise, ils s'instituaient courtiers d'affaires.

La visite de Gentile à la cour de Constantinople est un exemple frappant de cet échange de sentiments et d'idées qui s'opérait, à la fin du moyen âge, d'un bout à l'autre du monde civilisé, plus activement peut-être qu'en notre siècle de locomotion rapide.

Après avoir dominé longtemps l'art italien, Byzance en subissait, à son tour, l'influence. Les conquérants turcs enviaient le luxe raffiné des cours de Rimini et de Ferrare. Comme Alexandre et César, ils prétendaient allier à la gloire militaire le prestige des grands mécènes. Mahomet II avait fait traduire, en langue turque, plusieurs classiques grecs et latins : il s'adonnait à l'étude des religions et des philosophies étrangères et cultivait, avec ferveur, la poésie persane. Sigismond Malatesta lui avait envoyé son médailleur Matteo de Pasti et, sur sa demande, le roi de Naples s'était, durant de longues années, privé des services du peintre Costanzo auquel nous devons une mé-

daille, datée de 1481, représentant le sultan à cheval.

Le seul témoignage contemporain du séjour de Gentile à la cour de Constantinople est celui d'un certain Giovan Maria Angiolello, de Vicence, esclave de Mustapha, fils aîné du sultan, auteur d'une histoire des Turcs. Suivant ce chroniqueur, le maître vénitien fut comblé d'honneurs par Mahomet, qui le chargea d'exécuter une vue de Venise et de faire le portrait de tous les personnages de la cour réputés pour leur beauté. Il lui aurait aussi commandé plusieurs « peintures lascives » pour en orner son sérail.

On ne voit pas très bien comment Gentile put accomplir une telle tâche si, comme on le suppose généralement, il rentra à Venise dès la fin de l'année 1480. Il rapportait avec lui un portrait de Mahomet II, actuellement dans la collection Layard (p. 40), destiné à faire époque dans l'histoire de la peinture. C'est, avec une médaille frappée à la même effigie, la seule trace incontestable de son activité en Orient.

Nous avons, jusqu'à présent, négligé de faire appel à l'influence considérable exercée. sur l'école vénitienne, par l'art flamand. Se basant sur le témoignage de Vasari, la critique a fait jadis grand état de l'introduction à Venise de la peinture à l'huile par Antonello de Messine, lors du séjour qu'il y fit, vers 1475-1476. On a relevé. depuis, certaines exagérations, certaines inexactitudes, dans l'exposé de cette donnée traditionnelle. Pour ce qui est de Gentile, le procédé importe peu, car il n'influence, en aucune manière, son œil et son style. Seul, un spécialiste pourrait

découvrir, dans son œuvre, quelque trace d'innovation technique. Mais, devant ce portrait de Mahomet, il est impossible de ne pas évoquer les meilleurs tableaux des primitifs flamands, dont il se rapproche plus encore par la vie intérieure qui anime le modèle que par la profondeur du coloris et le fini des détails.

Ce n'est plus un profil, comme le Lionel d'Este de Pisanello ou l'image du patriarche Giustiniani. Le portrait s'affranchit, cette fois, de la médaille. La tête pâle du sultan se détache, de trois quarts, sur le fond sombre ; l'œil noir, la barbe noire mettent encore davantage en valeur la clarté lumineuse des chairs et du turban. Le nez recourbé s'allonge, avec un parti pris de réalisme, au-dessus de la moustache soyeuse. L'expression est à la fois féline et rêveuse. Mahomet ne porte aucun bijou ; le large col de fourrure suggère même une sorte de simplicité sauvage : mais voyez le cadre et la pièce de brocart, rehaussée de joyaux, recouvrant la balustrade : quelle richesse, quelle minutie de détail dans chaque moulure, dans chaque reflet ! Le rude conquérant de l'Asie n'a-t-il pas conservé toute sa violence cruelle, tous ses instincts barbares au milieu de sa cour orientale, en dépit des artistes, des érudits et des humanistes dont il s'entoure ?

L'artiste ne vise pas seulement à la ressemblance. Il traduit, plus ou moins consciemment, l'âme de son modèle. Ce chef-d'œuvre s'associe, dans l'esprit, au Lionel d'Este attribué à Roger Van der Weyden, peint à la cour de Ferrare, en 1480 (Londres, collection Edg. Speyer), et au



Cliché Hanfstaengl.

LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVES

(National Gallery, Londres.)

fameux *Condottiere* du Louvre qu'Antonello créa, très probablement à Venise, quatre ans avant le voyage de Gentile à Constantinople. Rappelons-nous aussi combien les mécènes italiens de l'époque appréciaient les œuvres des Van Eyck, de Van der Weyden, de Justus Van Ghent et de Van der Goes. Nous retrouvons leurs noms dans l'inventaire des collections princières à Florence, à Naples, à Ferrare, à Urbin. Nul doute que plusieurs de leurs œuvres, venues à Venise, n'aient été l'objet de l'admiration de Gentile (1).

L'absence de documentation ne nous permet pas de déterminer exactement dans quelles conditions Gentile, après son retour de Constantinople, travailla à la décoration de la salle du Grand Conseil.

Giovanni, on s'en souvient, lui avait succédé dans la restauration des anciennes fresques, et il faut croire que c'est lui qui persuada la Seigneurie de la nécessité de renouveler complètement la décoration de la salle, en substituant à la fresque le tableau peint sur toile, « suivant le nouveau procédé », pour me servir de l'expression employée, quelques années plus tard, par Alvise Vivarini.

(1) Mahomet avait donné à son peintre favori le titre de bey, que celui-ci convertit en l'épithète mieux sonnante d'*eques aureatus*. Il faut croire que, très humainement, l'artiste se complut à faire parade de son titre. Il en parle dans une inscription tracée sur l'une des toiles de la salle du Grand Conseil. Et, dans le *Prêche de Saint-Marc*, il se représente — ou Giovanni le représente — portant au cou une lourde chaîne d'or, emblème de sa dignité. Un satiriste contemporain aurait voulu faire chausser des éperons d'or à ce « chevalier bouffi d'orgueil ».

Il s'agirait, suivant la tradition, de la peinture à l'huile, introduite à Venise par Antonello et dont le fameux retable de San Casciano aurait été le premier exemple. Sans entrer ici dans la discussion technique à laquelle cette affirmation a donné lieu, il nous suffira de noter que l'usage de l'huile était connu à Venise avant l'arrivée d'Antonello et que la toile y avait remplacé la fresque depuis près de vingt ans. La peinture à l'huile de cette époque ne correspond d'ailleurs pas à ce que l'on entend aujourd'hui par ce mot. Ce n'était qu'un perfectionnement de l'ancien procédé à la détrempe, destiné à lui donner plus de fermeté, plus de brillant. On a donc attribué à cette réforme plus d'importance qu'elle n'en eut en réalité. Elle n'entraîna d'ailleurs, chez Gentile, aucun changement de style. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer ses premières peintures avec les grandes toiles relatives aux *Miracles de la Sainte-Croix* qu'il peignit quelques années plus tard. Ces dernières œuvres montrent ce que dut être la contribution de Gentile à la décoration de la salle du Grand Conseil. A ce point de vue, l'incendie de 1577 ne fut pas aussi désastreux pour l'étude de son œuvre que pour celle de son frère, dont aucune composition historique ne s'est transmise jusqu'à nous.

Suivant les descriptions de Vasari et de Sansovino, la nouvelle décoration, commencée par les Bellini, Alvise Vivarini et Carpaccio, et achevée par le Titien, Véronèse et le Tintoret, aurait eu pour sujet principal le même glorieux épisode de l'histoire vénitienne que Gentile da Fabriano et



Cliché Hanfstaengl.

LE SANG DU RÉDEMPTEUR
(National Gallery, Londres.)

Pisanello avaient illustré soixante ans plus tôt : la réconciliation d'Alexandre III et de Frédéric Barberousse, grâce à l'intervention de la République. Gentile dut trouver là l'occasion de développer à loisir son goût pour les vues de ville et pour les pompeux cortèges, au premier rang desquels étaient représentés, au mépris de toute chronologie, ses plus illustres concitoyens. Il avait même trouvé bon, paraît-il, de tracer, sur la dixième toile, une inscription rappelant son séjour à la cour du sultan et les honneurs qu'il y avait remportés.

Le désastre de 1577 anéantit également la frise de la salle, sur laquelle les peintres officiels devaient représenter les portraits des doges. Si les deux tableaux du musée Correr peuvent être considérés comme des répliques de ces œuvres, Gentile semble être revenu, pour ce genre de décoration, au buste de profil, suivant la manière de Jacopo.

C'est à cette même période de la vie de l'artiste qu'on attribue la *Madone* signée de la collection Mond, à Londres. La richesse de la robe de brocart, le fini des détails, la profondeur du coloris, où domine la gamme des rouges, rappellent le portrait de Mahomet. D'ailleurs, la signature est suivie du titre d'*eques aureatus* que Gentile s'attribua après son retour de Constantinople. Le motif de l'enfant nu, debout, la main droite levée pour bénir, la main gauche tenant une pomme, combine les deux attitudes que lui donne Jacopo à Lovere et à Venise, tandis que la richesse du trône de marbre, dans lequel s'incrustent des disques de porphyre, révèle l'influence du style des Lombardi.

Mais j'ai hâte d'en venir aux grandes compositions de Gentile qui sont parvenues jusqu'à nous et qui, mieux que tous les documents biographiques, renseignent sur l'esprit de son œuvre.

Vous vous souvenez que Jacopo, aidé vraisemblablement par ses deux fils, avait décoré la grande salle de la *Scuola di San Giovanni Evangelista*. Lorsque la corporation désira orner les murs de son *antisala*, elle s'adressa tout naturellement à Gentile. Il s'agissait de représenter les principaux miracles accomplis par une célèbre relique, un fragment de la Sainte-Croix, acquis par la *Scuola* au XIVe siècle. A côté du maître, Lazzaro Sebastiani, Carpaccio et Mansueti, travaillèrent à cette décoration, dont les divers fragments se trouvent réunis aujourd'hui à l'Académie.

Le premier tableau, daté de 1496, qui fut placé au-dessus de la porte d'entrée de l'*antisala*, ne représente, à première vue, qu'une procession sur la place Saint-Marc (p. 45). Le jour de la Saint-Marc de l'an 1444, un bourgeois de Brescia, Ser Jacomo Salis, de passage à Venise, ayant appris que son fils était à la mort, s'agenouilla sur le passage de la sainte relique, demandant ardemment au Seigneur la guérison de son enfant. Il apprit ensuite qu'à l'heure même où il adressait à Dieu cette prière, son fils se trouva miraculeusement délivré de son mal.

En y regardant de plus près, on aperçoit, en effet, Jacomo de Salis, à genoux au deuxième plan, à droite du groupe principal (p. 49). A ce détail près, nulle action ne nous



Cliché Brogi

GIOVANNI BELLINI. — MADONE
(Collection Frizzoni, à Milan.)

distrait du pompeux défilé. En tête, marchent les chantres accompagnés de quelques musiciens, ayant sans doute pour mission de soutenir les voix. Ce groupe, comme tous ceux du premier plan, renferme de nombreux portraits, parmi lesquels celui de Gentile lui-même, que nous pouvons identifier d'après un dessin de la collection Beckenrath, à Berlin. Puis, derrière six frères portant des cierges, sous un baldaquin, le précieux reliquaire ; ensuite un nouveau groupe de porte-cierges, parmi lesquels plusieurs personnages trahissent dans leur maintien une certaine tiédeur ; des regards se croisent, des sourires s'échangent. L'attitude des spectateurs devient aussi plus libre au fur et à mesure qu'on s'éloigne de la relique. Au loin, sortant du palais Ducal, on distingue le grand chancelier précédé d'un groupe de trompettes, et le doge lui-même, suivi des procurateurs, des magistrats et des nobles, marchant deux par deux. Quelques groupes épars contribuent à faire paraître plus vaste encore l'espace libre, au centre de la place, au fond de laquelle surgit, dans l'auréole de ses mosaïques, l'église Saint-Marc. (Ce sont, remarquez-le, les anciennes mosaïques dont une seule, celle du porche de gauche, nous a été conservée.)

Quelle illustration plus parfaite pourrait-on rêver de ce goût vénitien pour les brillants cortèges dont il était question au début de cette étude ?

Mais ce tableau est mieux qu'une chronique pittoresque, où le blanc des robes et des surplis, le rouge du pavé de la place, et l'or du reliquaire, des candélabres et des

mosaïques, jettent leurs notes harmonieuses. Derrière ce réalisme, on sent une atmosphère, et derrière cette indifférence apparente, une émotion contenue. Gentile est en droit de déclarer, comme une inscription en témoigne, que son ardente dévotion pour la Croix lui inspira cette œuvre. On tremble à penser ce que Tintoret, par exemple, eût fait du même sujet. Pour être fervent, le chroniqueur n'en est pas moins fidèle. C'est le miracle avant la lettre, avant qu'on sût qu'il pourrait se produire. La distraction et l'indifférence de la foule font sentir davantage encore l'ardeur de cette prière isolée que Dieu devait exaucer, dans sa miséricorde.

La *Procession* intéresse encore à un autre point de vue. Elle ne renferme pas seulement, par un anachronisme fréquent à cette époque, les portraits de tous les membres éminents de la confrérie, mais aussi celui de la place Saint-Marc. C'est, en effet, l'expression dont on se servait alors. Nous l'avons vu, Jacopo peignit ainsi un *ritratto* de Jérusalem pour la *Scuola di San Marco*. Gentile s'était fait une spécialité de ce genre. En 1493, le duc de Mantoue lui commande les *ritratti* « du doge Barbarigo, du Caire et de Venise ». Quatre ans plus tard, il lui réclame un *ritratto* de Gênes. Et ce sont bien des portraits, et non de froids décors d'architecture que peignait l'artiste. L'âme de la ville plane sur son œuvre, tantôt minutieusement exacte, comme dans cette *Procession*, tantôt délicieusement fantaisiste, comme dans le *Prêche de saint Marc à Alexandrie*, où l'imagination



Cliché Alinari

GIOVANNI BELLINI. — PIETA

(Musée Brera, à Milan.)

supplée agréablement aux lacunes de la documentation.

Chose curieuse, cette faculté bellinesque de « pourtraire » une ville, dont hérita Carpaccio, survécut aux pires décadences de l'école vénitienne et se reflète, jusqu'au XVIIIe siècle dans les œuvres de Guardi et de Canaletto.

La deuxième toile destinée à la décoration de la *Scuola di San Giovanni Evangelista*, datée de 1500, devait être placée en pleine lumière, sur le mur en face des fenêtres (p. 53). C'est, essentiellement, la vue d'un canal vénitien bordé de palais. Le quai et le pont, au deuxième plan, sont encombrés d'une foule compacte. Mais l'action occupe ici une place plus importante. Elle se rapporte à un deuxième miracle attribué à la précieuse relique.

Le jour de la Saint-Laurent, alors que les « frères » transportaient la Sainte-Croix à l'église San Lorenzo, un tel concours de peuple se pressa sur leur parcours qu'une bousculade se produisit. Le cortège se trouvait précisément sur le pont, devant l'entrée de l'église, et le reliquaire tomba dans le canal. Plusieurs prêtres, plusieurs bourgeois plongèrent vainement sans parvenir à le repêcher, mais lorsque Andrea Vendramin, *guardian* de la *Scuola*, se jeta à l'eau, la croix flotta à sa rencontre et vint se placer à portée de la main. En mémoire de cet événement, la confrérie accomplit depuis lors, tous les ans, un pèlerinage à San Lorenzo.

Cette légende devait tenir particulièrement à cœur aux frères qu'elle désignait comme les dépositaires élus de la précieuse relique. L'emplacement d'honneur de l'*antisala*

lui était réservé, et Gentile lui consacra le meilleur de son génie. Il s'y montre supérieur à Carpaccio lui-même dont on ne peut s'empêcher d'évoquer ici l'œuvre correspondante : *Le Patriarche de Grado exorcisant un possédé*, avec vue du Grand Canal et du vieux Rialto (à l'Académie).

Jamais l'atmosphère du décor vénitien n'a été traduite d'une manière plus pénétrante. Les palais roses et jaunes se reflètent dans l'eau verte du canal et leurs hautes cheminées, en forme de calice, s'épanouissent sur le bleu profond du ciel. Dans la chaude lumière de l'après-midi d'été, le pont de marbre couvert de frères met une tache brillante, tandis que, dans l'ombre de l'avant-plan, nobles et bourgeois, en vêtements sombres, se tiennent groupés sur le quai.

Mais, encore une fois, on ne peut juger l'œuvre d'un primitif, tel que Gentile, qu'en se faisant une âme de primitif. Suivant certains critiques modernes, qui eussent sans doute voulu voir convertir cette scène en un bain de natation aux anatomies précises et mouvementées, l'artiste, se trouvant incapable de traduire l'agitation de la foule, trouva plus commode de la faire s'agenouiller sur les quais, les mains jointes pour la prière. L'esprit moderne conçoit difficilement que la recherche d'une relique diffère essentiellement du repêchage d'une bourse, car il n'attribue pas plus de valeur à l'une qu'à l'autre. Mais Gentile croyait au miracle qu'il raconte : la croix flotta pour lui à la rencontre d'Andrea Vendramin, et voilà pourquoi il place si peu de nageurs dans le canal et tant d'hommes et de femmes en prière sur ses rives.



Cliché Anderson.

GIOVANNI BELLINI. — COURONNEMENT DE LA VIERGE
(Église Saint-François, à Pesaro.)

Quand je dis « sur ses rives » j'oublie que, par un procédé fréquent au XVe siècle, Gentile utilise son cadre, à l'avant-plan, pour y placer une série de personnages qui n'eussent pu être mis ailleurs en évidence. La femme et la jeune fille à gauche, ainsi que le groupe d'hommes à droite, sont évidemment des portraits, occupant la place réservée aux « donateurs ». Ce dernier groupe surtout est frappant (p. 57). Quoique les modèles s'y présentent de profil, l'artiste y a développé à merveille son génie de caractérisation. Voyez comme les traits fins du vieillard, en tête du groupe, s'alourdissent chez le deuxième personnage qui, d'après la ressemblance, pourrait bien être son fils. La physionomie hautaine du troisième contraste de même avec le type jovial et quelque peu jésuitique du quatrième, dans lequel on a voulu reconnaître les traits du peintre.

La première des dames, à genoux sur le quai, qui se distingue par la couronne qu'elle porte au-dessus de son voile, est, sans doute, Catarina Cornaro, ex-reine de Chypre, que la République entourait d'une grande considération. Nous possédons d'ailleurs un portrait de la célèbre dame par Gentile, actuellement au musée de Budapest. Elle y porte exactement le même costume qu'ici, mais semble assez bien plus âgée. On chercherait en vain à reconnaître, dans ses traits fatigués, l'image de la fringante beauté que les peintres du XVIe siècle, et notamment le Titien, célébrèrent avec tant d'éclat. Mais Gentile ignore la flatterie; il croit aux miracles, mais pas aux romans. Il n'allège en rien les chairs de la matrone et accuse

presque cruellement son double menton. La tête est tournée de trois quart, comme dans le portrait de Mahomet. L'œil, lourd et rêveur, exprime une lassitude et un désenchantement que rend plus mélancolique encore la profusion des bijoux. Sans doute, Gentile n'y lut pas tout cela. Il se contenta de reproduire, en toute sincérité, l'impression que lui suggérait son modèle.

La troisième toile du cycle, datant de 1501, à laquelle était réservée une place à contre-jour, entre les deux fenêtres, a beaucoup moins de valeur que les deux autres et n'est très probablement que partiellement de la main du maître. Elle représente la guérison miraculeuse d'un certain Piero di Lodovico qui, le premier dimanche de janvier 1447, reçut d'un frère un cierge qui avait touché la relique. C'est cette scène qui, suivant une disposition chère à Jacopo, est représentée à l'arrière-plan, sous le tabernacle de l'église, tandis qu'à l'avant-plan, plusieurs Vénitiens, portraiturés en demi-figure, jouent le rôle de « spectateurs indifférents ».

Nous avons rappelé les raisons qui poussèrent Gentile à restaurer, vers la fin de sa vie, la décoration de la *Scuola di San Marco*, détruite en 1485.

S'il n'était plus considéré comme le chef de l'école vénitienne, il n'en était pas moins surchargé de travail, au point qu'il se trouvait obligé de refuser plusieurs commandes importantes. C'est pourquoi, sans doute, il ne put tenir qu'en 1504 la promesse faite à la *Scuola* dès 1492.

Il entreprit de peindre, au-dessus de la porte de la salle principale, une *Prédication de saint Marc à Alexandrie*, actuellement à la Brera de Milan (p. 65), dans laquelle il mit à profit les notes et les croquis qu'il avait rassemblés à Constantinople. Au fond de la place — une place Saint-Marc orientalisée — se dresse une église byzantine inspirée, sans doute, par le souvenir de Sainte-Sophie. Les costumes vénitiens apparaissent côte à côte avec les costumes orientaux, mais il y a un parti pris de couleur locale dans l'architecture des maisons et dans plusieurs détails de l'arrière-plan, où l'on distingue notamment une girafe et plusieurs chameaux.

Deux ans plus tard, Gentile confia, par testament, l'achèvement de cette œuvre à son frère Giovanni : aussi serait-il vain de vouloir tirer quelque conclusion du coloris de cette toile.

Sa première femme étant morte en 1494, l'artiste épousa en secondes noces, Maria di Antonio da Gabon, qui lui survécut. Le maître mourut en février 1507, sans laisser d'enfants. Il léguait ses dessins à ses élèves Ventura et Girolamo da Santa Croce. Ce sont les seuls disciples que nous puissions lui attribuer avec certitude. Nous savons pourtant qu'il associa à ses travaux Lazzaro Sebastiani, Mansueti et Carpaccio.

C'est à ce dernier qu'il fut donné de continuer l'œuvre de Gentile et de maintenir, dans toute sa pureté et dans tout son charme, la tradition de l'art légendaire des Bellini.

VII

GIOVANNI BELLINI.

La vie de celui que la tradition s'est plu à considérer comme le plus jeune des fils Bellini est singulièrement dépourvue d'incidents. Sauf un court séjour à Padoue, elle a pu se passer entièrement à Venise, sans que rien soit venu distraire l'artiste du labeur colossal qu'il accomplit durant soixante-cinq ans d'une inlassable activité.

C'est uniquement dans son art qu'il faut chercher à découvrir la personnalité de Giovanni. Mais ici se présente une sérieuse difficulté. La plupart des tableaux qu'on lui attribue ne sont pas signés et nous ne possédons que cinq ou six dates pour repérer une cinquantaine d'œuvres. Il est impossible de songer à discuter ici tout au long des questions d'attributions et de chronologie. Le mieux est de faire état des témoignages de quelques autorités reconnues, telles que R. Fry, L. Venturi et G. Groneau, de se limiter à l'examen des œuvres les plus marquantes et de tracer, à l'aide de celles-ci, l'esquisse de la carrière d'un génie souple et fécond qui parcourut toute la gamme des transitions et des nuances, de l'art primitif à l'art renaissant, de Jacopo Bellini et d'Antonio da Murano à Giorgione et au Titien.

Pour plus de facilité, nous diviserons la vie de Giovanni en quatre périodes : La période de jeunesse (de 1430 (?)

à 1460); elle comprend une série d'œuvres d'une originalité encore indécise, fortement influencées par Mantegna. La période qui s'étend de 1460 à 1480 : l'originalité du peintre s'affranchit de l'influence mantegnesque. L'âge mûr, de 1480 à 1500 : le génie de Giovani s'épanouit harmonieusement et donne la mesure de ce charme d'une religiosité un peu mondaine qui le distingue des autres artistes de son école. La vieillesse enfin, de 1500 à 1514, pendant laquelle l'artiste, tout en cédant davantage au courant de la Renaissance, trahit parfois quelque lassitude d'inspiration.

Durant ses premières années d'activité, Giovanni fut, on l'a dit, d'abord l'élève, ensuite (vers 1450) le collaborateur actif de son père. Les deux fils Bellini aidèrent, à cette époque, Jacopo à l'exécution d'un grand nombre de peintures d'histoire, de bannières de procession, de monuments funéraires : mais ils occupaient encore un rang très subordonné. Sur 23 ducats versés au maître, pour une certaine commande, en 1457, ses fils n'en reçurent que deux.

D'autre part, dès 1453, date du mariage de leur sœur, les Bellini entrent en contact avec Mantegna. Ces rapports durent être plus fréquents encore à l'époque de leur séjour à Padoue (1458-1460), qui coïncide avec l'exécution d'une partie des fresques des Eremitani.

Telles sont les deux influences auxquelles fut soumise la jeunesse du peintre.

C'est un travers commun d'exagérer la deuxième aux

dépens de la première. Les caractéristiques squarcionesques — anatomie noueuse, draperie moulant les formes, rochers stylisés, bas-reliefs antiques, etc.... — sont si aisées à découvrir, dans les premières œuvres de Giovanni, que les critiques ont cru pouvoir placer celles-ci, sans plus de réflexion, sous l'égide de Mantegna. Celui-ci, quoique à peu près du même âge que son beau-frère (il était né en 1430), possédait certainement un génie plus précoce et une technique beaucoup plus développée, mais il ne faut pas oublier qu'il subit lui-même l'influence de Jacopo qui, de son côté, révèle, dans ses dessins, plus d'un trait soi-disant squarcionesque (bas-reliefs antiques, rochers stylisés, etc...). Il y a ainsi une foule de caractères que l'on présente comme purement mantegnesques qui sont, au contraire, proprement bellinesques et dont Giovanni aurait hérité de Jacopo, même s'il n'était jamais entré en contact avec l'école de Padoue.

Il faut considérer Mantegna bien plus comme un intermédiaire, un frère aîné, que comme un maître, un initiateur. Sans doute, les fresques des Eremitani captivèrent l'imagination ardente du jeune Bellini, mais nous avons relevé toute une série de points de contact entre ces œuvres et les dessins de Jacopo. On ne pourrait mieux caractériser la situation relative des trois artistes qu'en rappelant l'origine des répliques du *Christ au jardin des Olives* de Giovanni (p. 73) et de Mantegna, très judicieusement placées sur le même mur, à la National Gallery. La comparaison est intéressante et suggestive, mais il serait vain de se demander



Cliché Anderson.

GIOVANNI BELLINI. — SAINT GEORGES

(Détail de la prédelle du retable de Pesaro.)

lequel des deux artistes a dominé l'autre. Ils se sont tous deux inspirés d'une esquisse de Jacopo (recueil de Londres), leur maître commun.

Ces réserves une fois faites, on peut à loisir épiloguer sur les draperies squarcionesques de la *Transfiguration* (musée Correr), sur les soldats romains, à l'arrière-plan de la *Crucifixion* (musée Correr) et sur les bas-reliefs antiques, ornant la balustrade, dans le *Sang du Rédempteur* (National Gallery, p. 77). Giovanni possède pourtant quelques traits personnels. Dans la *Pietà* du musée Correr et dans la figure du Christ, dans le *Sang du Rédempteur*, son anatomie diffère nettement de celle de Mantegna. Il évite, autant qu'il le peut, toute sécheresse et s'efforce d'envelopper les contours de la musculature. Mais c'est dans le paysage que l'originalité du jeune peintre se révèle avec le plus d'éclat. D'après les livres d'esquisses, Jacopo lui-même n'a jamais développé avec autant de bonheur les vastes horizons bordés de collines que des routes blanches contournent de leurs lacets. Ces fonds, qui équivalent à une signature, se retrouvent dans chacune des compositions que nous venons de citer et dans la *Madone* de Newport. Parfois l'éclairage contribue encore à accentuer l'atmosphère de ces paysages et à les harmoniser avec la scène qui se déroule à l'avant-plan. Voyez, par exemple, l'aube tragique et rougeoyante qui éclaire le village, sur la colline de gauche, dans le *Christ au jardin*, et l'aube calme et apaisante, comme un espoir, qui pointe à l'horizon dans le *Sang du Rédempteur*.

Le nom de Giovanni Bellini s'associe dans l'esprit avec l'image de la Vierge. Aucun peintre n'a peut-être varié davantage l'éternel motif de la Madone et de l'Enfant. Tantôt elle apparaît isolée, en demi-figure, debout devant une balustrade, suivant la donnée employée par Jacopo, avec, pour fond, le ciel, un lointain de paysage ou un écran d'étoffe présentant fréquemment, à droite et à gauche, des échappées sur la campagne. Tantôt elle trône, dans toute sa gloire, au fond d'une abside, sous une coupole de mosaïques, au milieu d'une cour de saints, tandis que des anges musiciens s'évertuent sous ses pieds. Tantôt elle est la Vierge timide et humble, éblouie par le miracle de sa Conception, d'un type incertain, fortement idéalisé ; tantôt elle est la Femme, dans l'orgueil serein de son humaine maternité, le regard décidé, la tête haute, ayant, avec quelque modèle de l'époque, une ressemblance nettement accusée.

Cette prédilection pour le tableau d'autel distingue Giovanni des autres membres de sa famille. Il se rapproche par là de la tradition ecclésiastique des Vivarini. Mais Alvise Vivarini, de son côté, abandonne, en partie, cette tradition pour suivre les traces de son heureux rival. Ainsi s'abolit, dans leurs derniers représentants, la différence profonde qui existait jadis entre les deux familles.

Le groupe de *Madones* assignées à cette époque, représenté par la *Madone* de la collection Johnson (Philadelphie), par la *Madone Frizzoni* (Milan, p. 81) et par la *Madone* de la collection Davis (Newport), décèlent égale-

ment la double influence de Jacopo, dans l'ensemble de la composition, et de Mantegna, dans le type de la Vierge et le traitement des draperies. La silhouette de la Madone se détache sur le ciel, ses doigts sont particulièrement longs et fuselés. L'Enfant, joufflu et potelé, est tantôt debout, tantôt assis, tantôt couché sur la balustrade.

Toutes ces œuvres de jeunesse traduisent une singulière ferveur religieuse, aux manifestations de laquelle les récentes prédications de saint Bernard de Sienne, à Venise et à Padoue, ne furent peut-être pas étrangères.

Ce fut sous l'empire des mêmes sentiments que Giovanni exécuta, peu après, une remarquable série de *Pietà*. L'image du Christ mort et celle de la Madone semblent s'être partagé les pieuses émotions de sa jeunesse. Lorsque son art cède, peu à peu, à l'esprit du siècle, la figure de la Madone s'adapte à cette nouvelle tendance, mais, après 1470, les *Pietà* disparaissent de la liste de ses œuvres (1).

Nous avons déjà mentionné le *Christ entre deux Anges* du musée Correr. *Le Christ entre saint Jean et la Vierge* apparaît sur une grande toile conservée au palais Ducal, complètement repeinte et défigurée en 1571. On parvient pourtant à y discerner les grands traits d'une composition que Bellini reproduisit, avec tant de puissance, dans son chef-d'œuvre de la Brera (p. 85).

(1) *La Mise au Tombeau* des Offices étant d'une attribution douteuse.

Par le fini de l'exécution, cette *Pietà* s'élève à la hauteur d'un Van Eyck et trahit peut-être l'influence de quelque œuvre de l'école flamande. Par l'intensité de l'expression, elle n'a rien perdu de la sincérité d'émotion dont Jacopo (voir p. 21) et les primitifs qui le précédèrent revêtirent cette scène déchirante. En présence du mouvement douloureux de la Vierge rapprochant sa tête de la couronne d'épines, on oublie de remarquer les dernières traces d'affectation squarcionesque qui apparaissent dans le traitement de la chevelure de saint Jean et dans celle du Christ. L'anatomie rappelle le *Sang du Rédempteur*. Le corps n'a pas encore perdu son caractère ascétique et contraste vivement avec les torses puissants des *Pietà* de Berlin (Kaiser Friedrich Museum), de Londres (collection Mond) et de Rimini (Galerie municipale). Cette manifestation de vigueur musculaire reste isolée dans l'œuvre de Giovanni. Elle ne réapparaîtra plus tard ni dans ses *Saint Sébastiens*, ni dans le *Christ* de Vienne. Il faut, sans doute, l'attribuer à l'admiration que l'artiste dut ressentir devant la *Mise au tombeau* que Donatello avait sculptée, quinze ans auparavant, sur le maître-autel du Santo de Padoue.

La Vierge et saint Jean font place, à Berlin, à deux anges d'une exquise suavité d'expression, et à Rimini, à quatre charmants *putti*, dignes de della Robbia. Mais l'atmosphère chrétienne du sujet est entièrement sacrifiée à ces embellissements.

Vasari nous apprend que cette dernière *Pietà* fut com-

mandée à Giovanni par Sigismond Malatesta (avant 1468). Cette commande n'implique pas nécessairement un déplacement de l'artiste. Dès cette époque, les œuvres d'art vénitiennes s'exportaient par l'Adriatique jusqu'en Apulie, et les amateurs avaient, à Venise, des correspondants par l'intermédiaire desquels se traitaient leurs affaires. La même remarque s'applique, sans doute, au fameux retable de Pesaro, destiné à l'église San Francesco de cette ville. Rappelons-nous que Giovanni travaillait, en 1470, à la décoration de la *Scuola di San Marco* et qu'en 1479 il succéda à son frère comme restaurateur des fresques de la salle du Grand Conseil. Il est donc peu probable qu'il ait pu trouver le loisir de s'absenter vers cette époque.

Dans ce retable (p. 89), représentant le Couronnement de la Vierge, Giovanni rompt nettement avec la tradition du polyptyque mise en honneur par les Vivarini. Saint Paul et saint Pierre, saint François et saint Jérôme, au lieu d'être renfermés dans des compartiments distincts, se trouvent debout, à droite et à gauche du trône central. C'est un pas décisif vers la « Sainte Conversation ». Il est probable que Giovanni fut précédé, dans cette voie, par Antonello de Messine qui, dans sa célèbre *pala* de San Casciano, peinte à Venise, en 1475, adopte la même disposition.

Bartolommeo Vivarini, dans sa *Madone* du musée de Naples (1469), avait d'ailleurs déjà supprimé, plusieurs années auparavant, les compartiments séparant les Saints du trône de la Vierge.

Les prédelles du retable de Pesaro — le *Martyre de saint Pierre*, *Saint Georges* (p. 97), la *Nativité*, *Saint François recevant les stigmates* et *Saint Jérôme au désert* — sont nettement « jacopesques ». Cette remarque est d'autant plus importante que ce sont les seuls fragments de peinture légendaire de Giovanni qui soient parvenus jusqu'à nous. Nul doute que, si nous avions encore sous les yeux les toiles perdues de la *Scuola di San Marco* et de la salle du Grand Conseil, la puissante action exercée par le chef de l'école sur son fécond disciple s'affirmerait d'une façon péremptoire.

C'est de la fin de cette deuxième période que l'on date la *Transfiguration* du musée de Naples (p. 105). Si l'on compare cette toile à la *Transfiguration* du musée Correr, on sera frappé de la transformation profonde qui s'est opérée dans les méthodes artistiques de Giovanni, au cours de ces vingt dernières années. Toute trace d'absorption mantegnesque a disparu, les draperies du Christ et des prophètes ont pris une ampleur majestueuse, et une grande part est faite au paysage — l'un des plus vivants et des plus intimes que l'artiste ait peints —; mais l'esprit de la légende chrétienne s'est perdu. La Transfiguration s'opère dans une prairie, au fond d'une vallée, et — nécessairement, faute de contraste — le groupe des disciples est manqué. Quoique le développement de la technique de Giovanni s'opère sans heurts, le retable de Pesaro et cette Transfiguration inaugurent une ère nouvelle au point de vue de l'individualisation des types et de la perspective



Cliché Alinari.

GIOVANNI BELLINI. — LA TRANSFIGURATION
(Musée de Naples.)

aérienne. Le séjour d'Antonello à Venise, vers cette époque, n'est sans doute pas étranger à cette transformation.

Quant aux *Madones* assignées à cette deuxième période, elles répondent presque toutes à la donnée de Jacopo — la demi-figure devant un parapet. Le fond d'or ou de couleur sombre, et le monogramme grec de la Vierge contribuent à leur donner un caractère archaïque, et le sentiment religieux s'affirme chez elles aussi nettement que dans les premières Madones. La *Madonna dell'Orto* (dans l'église du même nom, à Venise) et la *Madone* de la Brera marquent même, si l'on peut s'exprimer ainsi, un « retour en arrière ». On dirait que l'artiste, avant de s'engager dans la nouvelle voie qui s'ouvre devant lui, se souvient avec regret de la piété ardente qui inspira ses premiers efforts. La *Madone* hiératique de la Brera (p. 109), d'expression quasi byzantine, est surtout remarquable à ce point de vue. C'est essentiellement la Μήτηρ Θεοῦ : l'ombre de la croix semble planer sur le groupe.

Les autres Madones de cette période — au musée de Berlin, à l'Académie (avec l'Enfant bénissant), au musée de Turin, à la galerie Morelli (Bergame) — ne sont que des répliques plus ou moins heureuses de ces deux tableaux.

A l'âge de cinquante ans, Giovanni avait obtenu toutes les satisfactions d'amour-propre qu'un artiste peut espérer. Il travaillait aux nouvelles fresques de la salle du

Grand Conseil ; il allait être nommé peintre officiel de la République. Sa *bottega* était la plus active du nord de l'Italie et, malgré son extrême fécondité, il ne pouvait satisfaire aux commandes qui lui étaient adressée par la Seigneurie, par les *Scuole* et par les princes des cours voisines de Venise.

Ses disciples enthousiastes s'emparaient avidement de ses inspirations et multipliaient à l'envi les répliques de ses œuvres. Son art rayonnait sur tout le nord de l'Italie. Par Caselli, il pénétrait à Parme, par Lattanzio, il gagnait Rimini, par Vicenzo, il dominait Trévise.

Le maître n'avait pourtant encore exécuté aucune des œuvres qui consacrèrent définitivement sa popularité et qui le firent considérer, par la postérité, comme le premier peintre de Madones, après Raphaël. Il était encore, comme Gentile, comme Jacopo, un primitif ; le plus vivant, le plus gracieux des primitifs, mais conservant malgré tout le caractère archaïque de l'école. Comme en témoigne l'intéressante correspondance d'Isabelle de Gonzague, il reculait à l'idée d'exécuter un sujet mythologique et se trouvait tiraillé entre les tendances traditionalistes de son génie et de son école et le mouvement irrésistible des goûts et des idées de son temps.

Pour calmer ses scrupules religieux, sans pourtant heurter de front le courant de la Renaissance, il semble avoir choisi un moyen terme : en dehors de ses travaux à la salle du Grand Conseil, il continuera à mettre son pinceau au service exclusif de la légende chrétienne, mais



Cliché Alinari.

GIOVANNI BELLINI. — MADONE
(Musée Brera, à Milan.)

il déploiera, dans ces compositions, tout le charme, toute la grâce, toute la richesse technique dont il dispose.

C'est de ce conflit entre deux esprits, entre deux tendances opposées que jaillirent les créations les plus célèbres du maître — ses Madones trônant, entourées de saints — et ses œuvres les plus précieuses — ses allégories chrétiennes.

Le retable de Pesaro peut être considéré comme la première esquisse des grandes *pale* de Giovanni. Le polyptyque vivarinesque fait place à une composition d'ensemble. La Vierge, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, est assise sur un trône élevé, au fond d'une abside du style renaissance particulier à Venise (dit des Lombardi), sous une demi-coupole de mosaïques. Entre les pilastres de l'avant-plan, figurés par le cadre, et les pilastres de l'arrière-plan, qui soutiennent la coupole, sont groupés une certain nombre de saints. Sur les marches du trône, sont assis des anges musiciens.

Ce dernier trait n'a pas été mis suffisamment en relief. C'est par leur charme musical que les retables de San Giobbe (p. 113), des Frari et de San Pietro Martire (Murano) (1) acquièrent ce recueillement poétique que l'on confond volontiers avec l'atmosphère mystique. Le type de la Vierge s'est désormais fixé sur un modèle. C'est une jeune mère vénitienne, comme on en rencontre encore aujourd'hui, une jeune mère de seize à vingt ans, jouissant du

(1) Sans mentionner la célèbre *pala* de Saint-Jean-et-Paul, la première en date, détruite par un incendie en 1867.

léger embonpoint que procure à l'Italienne une maternité précoce. C'est une belle femme, comme les saints sont de beaux hommes nettement individualisés, comme les anges sont de beaux enfants. Ce n'est plus la divinité que glorifient exclusivement ces œuvres, mais une humanité saine, austère et souriante. L'enfant lève en vain les yeux vers le ciel, saint François montre en vain ses stigmates (San Giobbe), le mystère n'est plus là. Et dix ans se passeront pourtant encore avant que Gentile conte les miracles de la Sainte-Croix!

Dans la Vierge de Murano (1488), la sainte Conversation est encore plus intime. La scène se passe sur une haute terrasse, devant un admirable paysage de bois et de collines. Tous les personnages sont bien de ce monde. Le doge est plus qu'un donateur; il occupe le centre du tableau et l'Enfant et la Vierge se tournent vers lui pour le bénir. Aux Frari, on croit, à première vue, retrouver un triptyque vivarinesque. En fait, les pilastres du cadre intérieur sont en relief au lieu d'être peints. L'atmosphère reste la même, mais la minutie d'exécution et la richesse du coloris donnent à cette œuvre un éclat incomparable. Dürer n'a pas dédaigné de s'en inspirer dans ses *Apôtres* de Munich.

Nous savons, par les copies et les répliques qui sont parvenues jusqu'à nous, que Giovanni exécuta, vers cette époque, quelques tableaux d'autel de moindres dimensions, dont les personnages étaient représentés en demi-figure : *Présentation au Temple*, *Circoncision*, *Mise au Tombeau*. Les seules œuvres de ce genre qui nous restent sont *la*



Cliché Alinari.

GIOVANNI BELLINI. — PALA DE SAINT JOB

(Académie de Venise.)

Vierge entre saint Paul et saint Georges et la *Vierge entre sainte Madeleine et sainte Catherine*, toutes deux à l'Académie. Ce dernier tableau est surtout remarquable par la richesse de son coloris : il est baigné par une lumière d'or qui semble émaner des trois visages de femmes en prière.

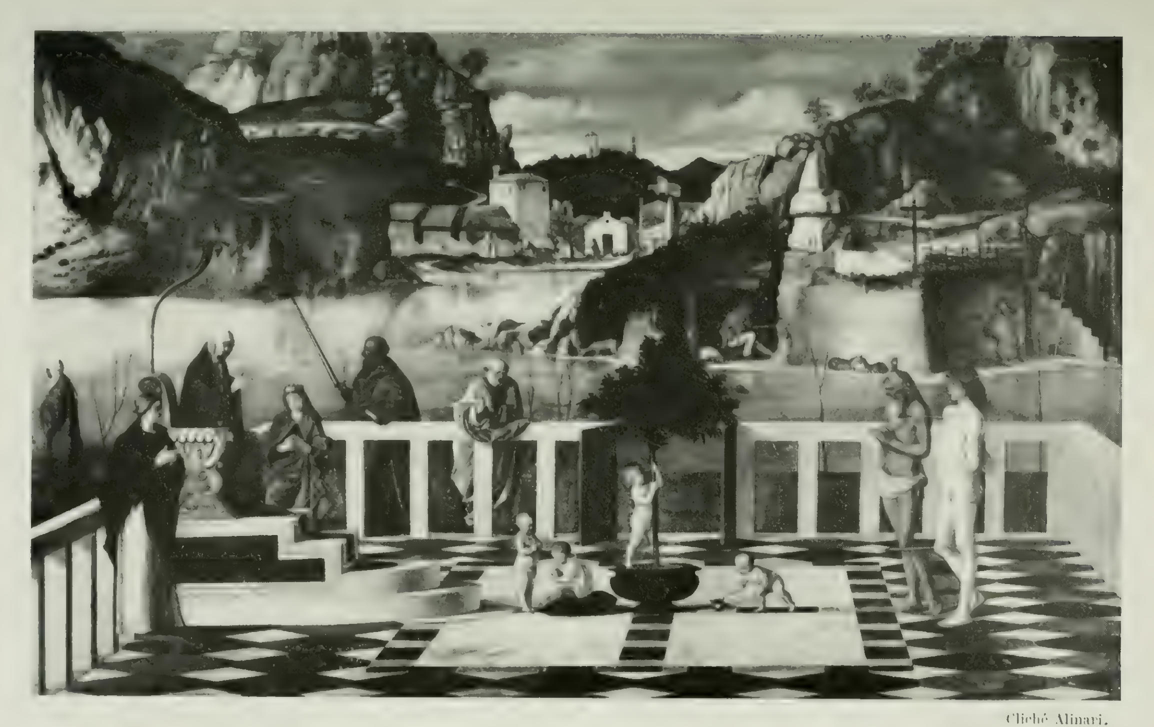
Quant aux Madones isolées de la fin du XVe siècle, elles ne s'écartent pas de la formule bellinesque, sauf que la Vierge apparaît fréquemment assise devant la balustrade, tenant l'Enfant sur ses genoux. Un écran d'étoffe l'isole le plus souvent du paysage du fond. Le type est le même qu'aux Frari : yeux bruns, carnation de blonde, « le nez menu », la bouche étroite (1).

J'ai hâte d'en venir à l'*Allégorie Chrétienne* des Offices (p. 117), ce chef-d'œuvre longtemps méconnu que la critique place aujourd'hui au tout premier rang des créations de Giovanni, à côté de la *Pietà* de la Brera. Même lorsqu'on fut d'accord pour admirer la fantaisie du paysage, la richesse du coloris, l'atmosphère de rêve que dégage ce petit tableau, le sujet n'en resta pas moins une énigme indéchiffrable. Ce n'était pourtant, comme l'a très bien montré récemment G. Ludwig, que l'illustration d'un poème français, très populaire au moyen âge : *Le Pèlerinage de l'âme* par Guillaume Deguilleville. La terrasse, enclose d'une barrière de marbre — que nous avons déjà remar-

(1) Il se retrouve au Musée de Berlin (avec l'Enfant debout), à l'Académie de Venise (l'Enfant assis sur les genoux devant un paysage et *Madonna degli Alberetti*) et à Londres (National Gallery et Coll. Mond).

quée dans le *Sang du Rédempteur* et dans la *Madone* de Murano — représente le Paradis. Les enfants symbolisent les âmes qui se nourrissent des fruits de l'Arbre de Vie (le Christ). La Vierge, assise sous le traditionnel cep de vigne; deux saintes (dont l'une est peut-être une vertu, la Justice), saint Paul, saint Pierre (près de la porte ouverte), saint Job et saint Sébastien assistent à leurs ébats. Le lac, dans lequel se reflètent les collines voisines, est le Léthé dont, suivant Dante, les eaux purifient l'âme de ses péchés. La scène, à l'arrière-plan à droite, représente une légende de la vie des ermites dans le désert : comment saint Antoine, allant visiter saint Paul l'Ermite, rencontra un centaure qui lui indiqua le chemin. Le village, à gauche, indique la vie humaine et ses patients labeurs (symbolisés par l'âne).

La correspondance d'Isabelle de Gonzague avec son agent Vianello et avec le cardinal Pietro Bembo montre clairement à quelles pressantes sollicitations Giovanni était en butte de la part de sa clientèle aristocratique, férue de mythologie. C'est sans doute pour la contenter qu'il créa cette *Allégorie*, ainsi que la série de cinq panneaux, actuellement à l'Académie de Venise. Le symbolisme en est purement médiéval, mais il se traduit par les formes et les couleurs les plus nobles et les plus brillantes qu'ait créées la Renaissance. Ces œuvres, uniques à cette époque, marquent, dans l'esprit de l'artiste, un deuxième « retour en arrière », analogue à celui que caractérise la *Madone* de la Brera. Elles révèlent un côté imprévu et touchant de ce génie



Cliché Alinari.

GIOVANNI BELLINI. — ALLEGORIE CHRÉTIENNE

(Musée des Offices, à Florence.)

complexe qui, au faîte de la gloire, prétendit résister au succès et se consacrer uniquement au service de la Vierge, des Saints et des Vertus chrétiennes, en dépit de Vénus, de Mars, de Bacchus et d'Éros.

L'énigme des cinq panneaux de l'Académie semble également avoir été résolue par Ludwig. Ils auraient, selon lui, servi jadis à encadrer un miroir, ou *restello*, et devraient être présentés comme suit : En bas, de gauche à droite : la *Fortune*, dans une barque tenant une sphère ; la *Prudence*, debout sur un piédestal, tenant un miroir ; le *Mensonge démasqué*, sortant d'une conque portée par deux pêcheurs. En haut, dans le même ordre : la *Paresse* (traînée par un attelage d'enfants) *et la Persévérance* : la *Summa Virtus*, combinant les attributs de la Justice, de la Tempérance, de l'Espérance, de la Force et de la Charité ; et un panneau disparu représentant le *Bonheur couronnant la Persévérance*. Nous avons déjà relevé plusieurs traits de ressemblance entre ces compositions et les dessins mythologiques de Jacopo. Ce rapprochement est suggestif. Pour le peintre primitif, ces fantaisies n'étaient qu'un passe-temps, pour le peintre renaissant, elles deviennent un danger.

En des temps plus propices, ces allégories chrétiennes eussent fait école et ouvert un nouveau champ à l'imagination artistique. En fait, il fallut trois siècles et demi d'expériences mythologiques avant que les Préraphaélites songeassent à s'en inspirer.

Dès le début du XVIe siècle, à l'âge de soixante-dix ans,

Giovanni sent sa situation de chef d'école menacée. Giorgione vient de peindre sa *Madone* de Castelfranco et plusieurs disciples de Bellini désertent son atelier pour s'attacher à cette gloire naissante.

Avec une vitalité et une souplesse étonnantes, le vieux maître s'approprie les procédés giorgionesques. Il se crée une nouvelle manière, adoucit les contrastes de sa palette, approfondit ses lointains, gradue davantage sa perspective aérienne et oppose victorieusement, en 1505, au chef-d'œuvre de son jeune rival la fameuse Madone de San Zaccaria (p. 121) qui exprime, avec plus de charme et de sobriété, la pensée musicale des *pale* précédentes.

C'est son dernier effort. Il ne vivra plus désormais que de sa réputation. Mais cette réputation est si solidement établie qu'en dépit des faiblesses évidentes de ses dernières œuvres, Giovanni continue à régner à Venise jusqu'à sa mort (1516).

Ses dernières années furent pourtant assombries par la campagne que mena contre lui la jeune école à la tête de laquelle, après la mort de Giorgione (1511), s'était mis le Titien. Ce différend artistique dégénéra bientôt en une série d'attaques personnelles qui contribuèrent sans doute à abréger les jours du vieux maître.

Plusieurs témoignages contemporains nous prouvent pourtant que Giovanni jouit, jusque dans ses dernières annnées, de l'admiratio et du respect de ses contemporains. Dürer, auquel il avait fait bon accueil à Venise, le considérait encore, en 1506, comme le premier peintre de l'école.



Cliché Alinari.

GIOVANNI BELLINI. — PALA DE SAN ZACCARIA

(Église de San Zaccaria, à Venise.)

Isabelle de Gonzague mettait ses portraits au niveau de ceux de Léonard.

Si l'on s'en tient à celui du doge Lorédan (National Gallery), le seul qui soit parvenu jusqu'à nous, ce jugement n'avait rien d'exagéré. Ici encore, comme devant le Mahomet de Gentile, on songe involontairement aux maîtres flamands : c'est le même fini d'exécution, la même pénétration psychologique.

Dans le *Baptême du Christ* (1500-1502), exécuté pour l'église Santa Corona de Vicence, on découvre plusieurs traits caractéristiques de cette dernière phase de l'activité de Giovanni : les gradations des nuances de l'avant-plan, une certaine affectation dans les draperies des anges, et l'influence manifeste du *Baptême* que Cima peignit, quelques années plus tôt, pour l'église de San Giovanni in Bragora, à Venise. Seul, le paysage, un horizon de hautes montagnes dénudées, est digne de la main du maître. Nous le retrouvons dans la *Sainte Conversation* de San Francesco della Vigna (1507) et dans le retable de Saint-Jean-Chrysostome (1510). L'amour de la nature avait soutenu les premiers essais de l'artiste : il devait ennoblir aussi ses dernière œuvres, et contribuer à masquer leurs faiblesses. C'est encore lui qui anime de mille détails pittoresques sa dernière Madone isolée (Milan, Brera, 1510), dont le type populaire contraste avec le modèle des Frari (1).

(1) Quant à la *Bacchanale*, actuellement au château d'Alnwick, exécutée en 1514 pour Alphonse d'Este, son authenticité peut être mise en doute pour les raisons psychologiques émises plus haut et pour des raisons techniques, qui y font reconnaître la main du pseudo-Basaiti.

Giovanni consacra ses dernières forces à réaliser la pieuse pensée de son frère : la restauration de la décoration de la *Scuola di San Marco*. Il avait, on s'en souvient, achevé la *Prédication de saint Marc* de Gentile. Il commença lui-même, en 1515, une grande toile contant le martyre du saint à Alexandrie, mais il mourut, le 29 novembre 1516, avant d'avoir pu mettre son projet à exécution, et le tableau, actuellement à l'Académie de Vienne, est presque entièrement de la main de son disciple Belliniano.

La mort frustra ainsi le maître de son dernier espoir. Elle ne lui laissa pas le temps d'élever, lui aussi, dans la *Scuola di San Marco*, un monument impérissable à la gloire paternelle. Son œuvre entière n'était-elle pas un suffisant témoignage de l'enthousiasme et de la constance avec lesquels les Bellini surent mettre le culte de la Beauté au service de leur foi et de leur patrie?

TABLE DES GRAVURES

Jacopo Bellini. — Portrait d'homme (Dessin du recueil du Louvre 9
Jacopo Bellini. — La Nativité Dessin du recueil du Louvre ... 13
Jacopo Bellini. — Le Portement de croix (Dessin du recueil du Louvre 17
Jacopo Bellini. — La Mise au tombeau (Dessin du recueil du Louvre).. 21
Jacopo Bellini. — Saint Georges (Dessin du recueil du Louvre).. 2
Jacopo Bellini. — Madone (Académie de Venise)............. 29
Gentile Bellini. — Saint Marc (Musée de l'*Opera di San Marco*, à Venise).. 33
Gentile Bellini. — Portrait de Mahomet II (Collection Layard, à Venise 41
Gentile Bellini. — Procession sur la place Saint-Marc (Académie de Venise 45
Gentile Bellini. — Procession sur la place Saint-Marc (Détail).. 49
Gentile Bellini. — Miracle de la relique de la Sainte Croix (Académie de Venise).. 53
Gentile Bellini. — Miracle de la relique de la Sainte Croix (Détail).. 57

Gentile Bellini. — Prèche de saint Marc à Alexandrie (Musée Brera, à Milan) 65
Le Christ au Jardin des Olives (National Gallery, Londres) 73
Le sang du Rédempteur (National Gallery, Londres) 77
Giovanni Bellini. — Madone (Collection Frizzoni, à Milan) 81
Giovanni Bellini. — Pietà (Musée Brera, à Milan) 85
Giovanni Bellini. — Couronnement de la Vierge (Église Saint-François, à Pesaro) 89
Giovanni Bellini. — Saint Georges (Détail de la prédelle du retable de Pesaro) 97
Giovanni Bellini. — La Transfiguration (Musée de Naples) 105
Giovanni Bellini. — Madone (Musée Brera, à Milan) 109
Giovanni Bellini. — Pala de saint Job (Académie de Venise) 113
Giovanni Bellini. — Allégorie chrétienne (Musée des Offices, à Florence) 117
Giovanni Bellini. — Pala de San Zaccaria (Église de San Zaccaria, à Venise) 121

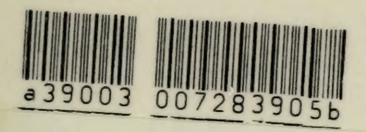
TABLE DES MATIÈRES

I. — La peinture vénitienne. 5
II. — Ses origines.......... 12
III. — Les Bellini.......... 20
IV. — Jacopo Bellini.......... 28
V. — Les frères Bellini.......... 61
VI. — Gentile Bellini.......... 67
VII. — Giovanni Bellini.......... 94

1835-12. — Corbeil. Imprimerie Crété.




CE


a39003 007283905b



